

ISSN 2227-1864

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

# **ВІСНИК**

**ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

**імені В. Н. КАРАЗІНА**

*Серія «ФІЛОЛОГІЯ»*

**ВИПУСК 81**

**Заснована 1965 р.**

**Харків-2019**

Вісник містить оригінальні статті, присвячені актуальним проблемам сучасного літературознавства та мовознавства. Для науковців, аспірантів, докторантів, студентів філологічного напрямку та всіх, хто цікавиться проблемами філології.

Вісник є фаховим виданням у галузі філологічних наук (літературознавство)  
(Наказ МОН України № 747 від 13.07.2015 р.)

Затверджено до друку рішенням Вченої ради  
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна  
(протокол № 8 от 27.08.2019)

#### **Редакційна колегія:**

*Відповідальний редактор:* Безхутрий Ю. М., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

*Відповідальний секретар:* Шеховцова Т. А., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

*Бондаренко Є. В.*, д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

*Борзенко О. І.*, д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

*Гончарова-Грабовська С. Я.*, д. філол. н., проф., Білоруський державний університет (Мінськ, Білорусь)

*Даниленко А. І.*, PhD, проф., Університет Пейс (Нью-Йорк, США)

*Зельдович Г. М.*, д. філол. н., проф., Варшавський університет (Польща)

*Калашник В. С.*, д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

*Кузьменко В. І.*, д. філол. н., проф., Національна академія Служби безпеки України (Україна)

*Мережинська Г. Ю.*, д. філол. н., проф., Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

*Московкіна І. І.*, д. філол. н., проф., ХНУ В. Н. Каразіна (Україна)

*Попов С. Л.*, д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

*Слівицька О. В.*, д. філол. н., проф., Санкт-Петербурзький державний інститут культури (Росія)

*Турган О. Д.*, д. філол. н., проф., Запорізький державний медичний університет (Україна)

*Технічний редактор:* Гребенщикова О. Г., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

**Адреса редакційної колегії:** 61022, Харків, майдан Свободи, 4,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,  
філологічний факультет, кімн. П-36, тел. 707-53-54.

E-mail: philology@karazin.ua, rus.lit@karazin.ua, visnyk.philology@karazin.ua

Web-pages: [http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk\\_Philology.html](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html),  
<http://periodicals.karazin.ua/philology> (Open Journal System)

Статті друкуються в авторській редакції.

Статті пройшли внутрішнє та зовнішнє рецензування.

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 21559-11459Р від 20.08.2015

ISSN 2227-1864

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

# The Journal

OF

V. N. KARAZIN KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY

*Series "PHILOLOGY"*

ISSUE 81

# Вестник

ХАРЬКОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА

имени В. Н. КАРАЗИНА

*Серия "ФИЛОЛОГИЯ"*

ВЫПУСК 81

Founded in 1965

Kharkiv-2019

The Journal contains original articles about topical issues of modern linguistics and study of literature. For scientists, postgraduate and doctoral students, students of philology and for everyone who is interested in philology problems.

The Journal is a professional in the field of philological sciences (Study of Literature) (Decree № 747 of MES of Ukraine from 13.07.2015).

Approved for publication by the Academic Council  
of V. N. Karazin Kharkiv National University decision  
(protocol № 8 from 27.08.2019)

#### **Editorial board:**

*Executive editor:* Bezkhoutry Y. M., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

*Executive Secretary:* Shekhovtsova T. A., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

*Bondarenko Y. V.*, Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

*Borzenko O. I.*, Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

*Goncharova-Grabovskaya S. Y.*, Doctor of Philology, Professor, Belarusian State University (Minsk, Republic of Belarus)

*Danilenko A. I.*, PhD, Professor, Pace University, New York, USA

*Zeldovich G. M.*, Doctor of Philology, Professor, University of Warsaw (Poland)

*Kalashnik V. S.*, Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

*Kuzmenko V. I.*, Doctor of Philology, Professor, National Academy of the Security Service of Ukraine (Ukraine)

*Merezhinskaya A. Y.*, Doctor of Philology, Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

*Moskovkina I. I.*, Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

*Popov S. L.*, Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

*Slivitskaya O. V.*, Doctor of Philology, Professor, Saint-Petersburg State University of Culture and Arts (Russia)

*Turgan O. D.*, Doctor of Philology, Professor, Zaporozhye State Medical University (Ukraine)

*Technical editor:* Hrebenshchykova O. G., V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

**Editorial address:** 61022, Ukraine, Kharkiv, Svobody Square, 4,  
V. N. Karazin Kharkiv National University,  
School of Philology, office 2-36, tel. (057) 707-53-54.

E-mail: philology@karazin.ua, rus.lit@karazin.ua, visnyk.philology@karazin.ua

Web-pages: [http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk\\_Philology.html](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html),  
<http://periodicals.karazin.ua/philology>

The articles are printed in the author's edition.

Published articles have been internally and externally reviewed.

The certificate of state registration: KB № 21559-11459P from 20.08.2015

Вестник содержит оригинальные статьи, посвященные актуальным проблемам современного литературоведения и языкознания. Для ученых, аспирантов, докторантов, студентов филологического направления и всех, кто интересуется проблемами филологии.

Вестник является специализированным изданием в области филологических наук (литературоведение)

(Приказ МОН Украины № 747 от 13.07.2015 г.)

Утверждено к печати решением Ученого совета

Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина

(протокол № 8 от 27.08.2019)

### **Редакционная коллегия:**

*Ответственный редактор:* Безхутрый Ю. Н., д. филол. н., проф., ХНУ имени В. Н. Каразина (Украина)

*Ответственный секретарь:* Шеховцова Т. А., д. филол. н., проф., ХНУ имени В. Н. Каразина (Украина)

*Бондаренко Е. В.*, д. филол. н., проф., ХНУ имени В. Н. Каразина (Украина)

*Борзенко А. И.*, д. филол. н., проф., ХНУ имени В. Н. Каразина (Украина)

*Гончарова-Грабовская С. Я.*, д. филол. н., проф., Белорусский государственный университет (Минск, Беларусь)

*Даниленко А. И.*, PhD, проф., Университет Пейс (Нью-Йорк, США)

*Зельдович Г. М.*, д. филол. н., проф., Варшавский университет (Польша)

*Калашиник В. С.*, д. филол. н., проф., ХНУ имени В. Н. Каразина

(Украина)

*Кузьменко В. И.*, д. филол. н., проф., Национальная академия Службы безопасности Украины (Украина)

*Мережинская А. Ю.*, д. филол. н., проф., Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Украина)

*Московкина И. И.*, д. филол. н., проф., ХНУ В. Н. Каразина (Украина)

*Попов С. Л.*, д. филол. н., проф., ХНУ имени В. Н. Каразина (Украина)

*Сливицкая О. В.*, д. филол. н., проф., Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Россия)

*Турган О. Д.*, д. филол. н., проф., Запорожский государственный медицинский университет (Украина)

*Технический редактор:* Гребенщикова А. Г., ХНУ имени В. Н. Каразина (Украина)

**Адрес редакционной коллегии:** 61022, Харьков, площадь Свободы, 4, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина, филологический факультет, комн. П-36, тел. 707-53-54.

E-mail: [rus.lit@karazin.ua](mailto:rus.lit@karazin.ua), [philology@karazin.ua](mailto:philology@karazin.ua)

Web-pages: <http://periodicals.karazin.ua/philology> (Open Journal System)

[http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk\\_Philology.html](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html)

Статьи печатаются в авторской редакции.

Статьи прошли внутреннее и внешнее рецензирование.

Свидетельство о государственной регистрации КВ № 21559-11459Р от 20.08.2015

# ЗМІСТ

## Літературознавчі дослідження: теоретичні та прикладні аспекти

<b>Левченко Н. М.</b> Біблійна герменевтика як структурант поетики «Слова про Закон і Благодать» Іларіона.....	9
<b>Савчук Г. О.</b> «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології.....	15
<b>Боклах Д. Ю.</b> Метафізичний модус відтворення топосу міста: інтерпретація міського простору Петербурга в поемі «Сон» («У всякого своя доля...») Т. Шевченка.....	19
<b>Скубачевська Л. О., Тітова О. С.</b> Естетичні особливості таємничого та ігрового в художньому світі творів М. С. Лєскова («Обійдені», «Святкові оповідання», «Чортові ляльки»).....	28
<b>Полякова Є. О.</b> Поетика казок Михайла Кузміна.....	34
<b>Матвєєва Т. С., Рудаченко А. С.</b> Митець: особистісне-суспільне-вічне (інтерпретаційне поле «Щоденника» В. Винниченка).....	39
<b>Белік К. А., Головка Л. Г.</b> Мала проза Є. Гуцала в оцінці критиків та літературознавців.....	45
<b>Новодворчук О. В.</b> Активізація ідейного змісту оповідання «Були вони смагляві й золотоокі» Рея Бредбері за допомогою образів-символів.....	51
<b>Проскуріна Н. Ю., Кравець О. М.</b> Рецепція творчості Доріс Лессінг у науковому дискурсі.....	58
<b>Шеховцова Т. А.</b> «Червоні помідори» Б. Чичибабіна: шлях поета і можливості вірша.....	64
<b>Ланова В. В.</b> Кросс-культурний герой у романі К. Ісігуро «Залишок дня».....	70
<b>Іванова Н. П., Рижченко О. С.</b> Семантичне поле фентезі: проблеми визначення.....	75

## Драматургічний текст у науково-критичній рецепції

<b>Проценко К. В.</b> Наративні особливості «Украденого щастя» І. Франка (літературна та сценічна версії).....	81
<b>Бородіна В. С., Матвєєва Т. С.</b> Мотив гріха в драматургії Лєсі Українки: від першотексту до художньої версії.....	85
<b>Сухоруков В. А.</b> Поетика п'єси Л. Андрєєва «Собачий вальс».....	93
<b>Полякова Ю. Ю.</b> Театральна дискусія як гра (Яків Мамонтов і Лєсь Курбас).....	99
<b>Борбунюк В. О.</b> Український «Мандат» Н. Ердмана (за матеріалами періодичних видань 1925–1926 років).....	105
<b>Антонович С. О.</b> Авторські жанрові визначення як осмислення нової дійсності (на матеріалі драматургії українських еміграційних письменників середини ХХ століття).....	113
<b>Куриленко І. А.</b> П'єса «Степовий орел» О. П. Чугуя — зразок драматургічного портрета в жанровій системі біографічної творчості письменника.....	118
<b>Чугуй О. П., Чугуй Т. О.</b> Роль театру в підготовці фахівців гуманітарного профілю.....	123
<b>Порядок рецензування статей.....</b>	<b>128</b>
<b>Вимоги до оформлення публікацій.....</b>	<b>129</b>

# TABLE OF CONTENTS

## Literature research: theoretical and applied aspects

<b>Levchenko Natalia</b> Biblical hermeneutics as the structuralist of the poetics of "The Word of Law and Grace" of Ilarion.....	9
<b>Savchook Grygoriy</b> "Intermedialism" as a category of literary studies and mediology.....	15
<b>Boklakh Dmytro</b> Metaphysical mode of recreation of the city topos: interpretation of the city space of Petersburg in the poem «Dream» («Every man has his own destiny...») by T. Shevchenko.....	19
<b>Skubachevska Liubov, Tytova Oleksandra</b> The esthetic features of the mysterious and playful in the art world Leskov's works ("Neglected People", "Christmas Stories", "The Devil Dolls").....	28
<b>Poliakova Yevheniia</b> The Poetics of Mikhail Kuzmin's Fairy Tales.....	34
<b>Matvieieva Tetiana, Rudachenko Alisa</b> Author: personal-social-eternal (interpretive field of «Diary» by V. Vynnychenko).....	39
<b>Bielik Karyna, Holovko Liudmyla</b> The flash fiction of Ye. Hutsalo in examination of literary critics.....	45
<b>Novodvorchuk Olha</b> The activation of ideological content of the story "Dark They Were, and Golden-Eyed" by Rey Bradbury with the help of symbolic images by means of artistic expression.....	51
<b>Proskurina Nataliia, Kravets Olena</b> Reception of Doris Lessing's literary works literary works in scientific discourse.....	58
<b>Shekhovtsova Tetiana</b> "Red Tomatoes" by B. Chichibabin: the poet's path and the possibilities of the poem.....	64
<b>Lanova Viktoriia</b> Cross-cultural image in Kazuo Ishiguro's novel "The Remains of the Day".....	70
<b>Ivanova Nataliya, Ryzhchenko Olga</b> Fantasy semantic field: problems of definition.....	75

## Dramaturgic text in scientific-critical reception

<b>Protsenko K. V.</b> Narrative features of the play "Stolen Happiness" by I. Franko (literary and stage versions).....	81
<b>Matvieieva Tetiana, Borodina Valeria</b> A sin in dramatic art by Lesya Ukrainka: from primary literature to the art version.....	85
<b>Sukhorukov Victor</b> Poetiks of L. Andreev's play «The dog's walse».....	93
<b>Polyakova Yuliana</b> Theatrical discussion as a game (Jacob Mamontov and Les Kurbas).....	99
<b>Borbuniuk Valentyna</b> Ukrainian "The Mandate" by N. Erdman (based on periodicals of 1925–1926).....	105
<b>Antonovych Svitlana</b> Author's genre definition as a comprehension of the new reality (based on the drama of Ukrainian emigration writers in the middle of the twentieth century).....	113
<b>Kurylenko Iryna</b> «Steppe eagle» a play by O. P. Chuhuy — a sample of drama portrait in the genre system of the author's biographical creative work.....	118
<b>Chuguj Olexij, Chuguj Taras</b> The role of theatre in the training of students of Humanities.....	123
<b>The peer review process</b> .....	130
<b>Publication requirement</b> .....	131

# СОДЕРЖАНИЕ

## Литературоведческие исследования: теоретические и прикладные аспекты

<i>Левченко Н. М.</i> Библейская герменевтика как структуриант поэтики «Слова о Законе и Благодати» Илариона.....	9
<i>Савчук Г. О.</i> «Интермедиаальность» как категория литературоведения и медиологии.....	15
<i>Боклах Д. Ю.</i> Метафизический модус воссоздания топоса города: интерпретация городского пространства Петербурга в поэме «Сон» («У всякого своя доля...») Т. Шевченко.....	19
<i>Скубачевская Л. А., Титова А. С.</i> Эстетические особенности таинственного и игрового в художественном мире произведений Н. С. Лескова («Обойденные», «Святочные рассказы», «Чертовы куклы»).....	28
<i>Полякова Е. О.</i> Поэтика сказок Михаила Кузмина.....	34
<i>Матвеева Т. С., Рудаченко А. С.</i> Писатель: личностное – общественное – вечное (интерпретационное поле «Дневника» В. Винниченко).....	39
<i>Белик К. А., Головки Л. Г.</i> Малая проза Е. Гуцало в оценке критиков и литературоведов.....	45
<i>Новодворчук О. В.</i> Активизация идейного содержания рассказа «Были они смуглые и золотоглазые» Рэя Брэдбери при помощи образов-символов.....	51
<i>Проскурина Н. Ю., Кравец Е. Н.</i> Рецепция творчества Дорис Лессинг в научном дискурсе.....	58
<i>Шеховцова Т. А.</i> «Красные помидоры» Б. Чичибабина: путь поэта и возможности стиха.....	64
<i>Лановая В. В.</i> Кросс-культурный образ в романе К. Исигуро «Остаток дня».....	70
<i>Иванова Н. П., Рыжченко О. С.</i> Семантическое поле фэнтези: проблемы определения.....	75

## Драматургический текст в научно-критической рецепции

<i>Проценко К. В.</i> Нарративные особенности «Украденного счастья» И. Франко (литературная и сценическая версии).....	81
<i>Матвеева Т. С., Бородина В. С.</i> Мотив греха в драматургии Леси Украинки: от первичного текста к художественной версии.....	85
<i>Сухоруков В. А.</i> Поэтика пьесы Л. Андреева «Собачий вальс».....	93
<i>Полякова Ю. Ю.</i> Театральная дискуссия как игра (Яков Мамонтов и Лесь Курбас).....	99
<i>Борбунюк В. А.</i> Украинский «Мандат» Н. Эрдмана (по материалам периодической печати 1925–1926 годов).....	105
<i>Антонович С. А.</i> Авторские жанровые определения как осмысление новой действительности (на материале драматургии украинских эмиграционных писателей середины XX века).....	113
<i>Куриленко И. А.</i> Пьеса «Степной орел» А. П. Чугуя — образец драматургического портрета в жанровой системе биографического творчества писателя.....	118
<i>Чугуй А. П., Чугуй Т. А.</i> Роль театра в подготовке специалистов гуманитарного профиля.....	123
<b>Порядок рецензирования статей.....</b>	<b>132</b>
<b>Требования к оформлению публикации.....</b>	<b>133</b>



## Літературознавчі дослідження: теоретичні та прикладні аспекти

УДК 821.161.2:801.73

DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-01

### Біблійна герменевтика як структурант поетики «Слова про Закон і Благодать» Іларіона

*Н. М. Левченко*

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та світової літератури,  
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди;  
e-mail: NatLevchenko@meta.ua; <https://orcid.org/0000-0002-7535-6330>*

---

У статті говориться, що з метою інтерпретації біблійних топосів Закону та Благодаті Іларіон звертається до жанру слова. Законом він вважає Старий Заповіт, який уже виконав своє завдання, а Благодаттю – Новий Заповіт, який окреслює буття людини, її стосунки з Богом, дає надію на вічне життя.

Тематика «Слова» розбиває проповідь на чотири фрагменти. У першому з них помічаємо алегоричний сенс прочитання Святого Письма стосовно історії людства. Другий фрагмент присвячено тлумаченню образу Ісуса Христа, який постає як синтез Божого та людського начал. Третій фрагмент зображує події за межею Біблії. Його присвячено хрещенню Русі. У четвертому фрагменті прославляється князь Володимир.

Переважа Нового Заповіту над Старим Заповітом втілена автором в образах вільної дружини Авраама Сарри – Благодаті та його рабині Агар – Закону. Наслідуючи кращі традиції візантійської ораторської прози, автор «Слова» пересипає його текст цитатами із Біблії та додає до них переважно алегоричне тлумачення, підкреслюючи, що твір призначений не для проголошення, а для читання, що давало можливість автору вжити широкі виражальні можливості, а саме, буквальный і алегоричний сенси прочитання святого Письма.

Той, хто приймає Благодать, приймає добро, любов, стає сином Божим і починає жити новим життям у Святому Дусі, яким проймається віруюча людина. Подолання Закону і сприйняття Благодаті означає, за Іларіоном, набуття духовної свободи.

**Ключові слова:** біблійна герменевтика, екзегеза, інтерпретація біблійних топосів, алегоричний сенс, Закон, Благодать.

**Левченко Н. М. Библийская герменевтика как структурант поэтики «Слова о Законе и Благодати» Илариона.**

В статье говорится, что с целью интерпретации библийских топосов Закона и Благодати Иларион обращается к жанру слова. Законом он считает Ветхий Завет, который уже выполнил свою задачу, а Благодатью – Новый Завет, который определяет бытие человека, его отношения с Богом, дает надежду на вечную жизнь.

Тематика «Слова» разбивает проповедь на четыре фрагмента. В первом из них замечаем аллегорический смысл прочтения Священного Писания относительно истории человечества. Второй фрагмент посвящен толкованию образа Иисуса Христа, предстает как синтез Божьего и человеческого начал. Третий фрагмент изображает события за пределами Библии. Он посвящен крещению Руси. В четвертом фрагменте прославляется князь Владимир.

Преимущество Нового Завета над Ветхим Заветом воплощено автором в образах свободной жены Авраама Сарры – Благодати и его рабыни Агари – Закона. Наследуя лучшие традиции византийской ораторской прозы, автор «Слова» пересыпает его текст цитатами из Библии и добавляет к ним преимущественно аллегорическое толкование, подчеркивая, что произведение предназначено не для провозглашения, а для чтения, что давало возможность автору использовать широкие выразительные возможности, а именно, буквальный и аллегорический смыслы прочтения Священного Писания.

Тот, кто принимает Благодать, принимает добро, любовь, становится сыном Божиим и начинает жить новой жизнью в Святом Духе, которым проникается верующий человек. Преодоление Закона и восприятие Благодати означает, по Илариону, обретение духовной свободы.

**Ключевые слова:** библийская герменевтика, экзегеза, интерпретация библийских топосов, аллегорический смысл, Закон, Благодать.

**Levchenko N. M. Biblical hermeneutics as the structuralist of the poetics of "The Word of Law and Grace" of Ilarion.**

The article states that, for the purpose of interpreting the Biblical topos of the Law and Grace, Hilarion refers to the genre of the word.

Hilarion takes first place in the title, and then in the text of the work God brings out wisdom. By law, he believes the Old Testament, which has already fulfilled its task, and Grace - the New Testament, which outlines the existence of man, his relationship with God, gives hope for eternal life.

The subject of the "Word" breaks the sermon into four fragments. In the first of them, we notice the allegorical meaning of reading the Scriptures in relation to the history of mankind. The second part is devoted to the interpretation of the image of Jesus Christ, which appears as a synthesis of God and human nature. The third fragment depicts events beyond the boundary of the Bible. It is devoted to the baptism of Rus. In the fourth fragment Prince Volodymyr is glorified.

Following the best traditions of Byzantine oratory prose, the author of the Word simply pours his text into quotations from the Bible and adds to them a predominantly allegorical interpretation, emphasizing that the work is not intended for proclamation, but for reading, which enabled the author to interpret the Scriptures and in the literal, and in allegorical sense.

The advantage of the New Testament over the Old Testament is embodied by the author in the images of the free wife of Abraham Sarah - Grace and his servant Hagar - Law. Laconic retelling of God-inspired text, Hilarion interprets the old-czarist images, as those that represent the new covenants at the level of allusions, presented them in the form of additional parallel antithesis. The

same anti-colored color is also depicted by the images of their children. Isaac was born from a free woman, which means that he represents freedom, Ishmael is from a slave, hence his image symbolizes slavery.

He who receives Grace receives goodness, love, becomes the son of God, and begins to live a new life in the Holy Spirit through which the believer is through. The overcoming of the Law and the perception of Grace means, according to Hilarion, the acquisition of spiritual freedom.

**Key words:** biblical hermeneutics, exegesis, interpretation of biblical topos, allegorical meaning, Law, Grace.

Досконало знав Святе Письмо, володів візантійською технікою його тлумачення та основами риторики і впевнено ніс Боже слово у народ автор «Слова про Закон і Благодать», перший український за походженням митрополит Київський Іларіон. «Формування жанру "слова" у давньоруській літературі пов'язане передусім з християнським просвіщенням, тому слово (словесна творчість) мислилось тогочасними авторами як світло Христової науки (освіта). Цей жанр мав різноманітні модифікації – проповідь, повчання, передмова, звернення, та в кожному разі художнім центром залишається сила слова (магія, дух), його мисленнєва й естетична енергетика, його блиск та сіяння (художня довершеність, літературна вибагливість» [3, с. 95]. З огляду на це цілком закономірним є те, що з метою розтлумачення біблійних топосів Закону й Благодаті Іларіон звертається до жанру слова.

Багатофункціональність жанру слова спонукала зацікавленість багатьох науковців, серед яких варто згадати праці О. Александрова [1], П. Білоуса [2; 3], О. Сліпушко [17], В. Сулими [18], В. Яременка [22]. У дослідженнях українських літературознавців було вивчено різні аспекти поетики жанру слова. Останнім часом з'явилися розвідки [4, 19; 20], в яких студіювалися впливи біблійної ексегетики на розвиток жанру слова. Однак досі потребують окремих уточнень питання впливу біблійної герменевтики на формування змісту й форми «Слова про Закон і Благодать» Іларіона.

Метою даної статті є визначення місця й ролі алегоричної методи тлумачення Святого Письма в поезиці «Слова про Закон і Благодать» Іларіона.

Тлумачити Біблію казnodія починає уже в назві твору, повний варіант якої розкриває змістову сутність і призначення проповіді: «Про закон Мойсеєм даний, і про благодать та істину, що були Ісусом Христом, і як закон одійшов, а благодать і істина всю землю сповила, і віра на всі народи поширилась, і на наш народ руський, і похвала кагану нашому Володимирі, що ним охрещені ми були, і молитва до Бога од усієї землі нашої. Господи, благослови, Отче!».

Як Божий слуга митрополит Іларіон на перше місце у назві, а далі й у тексті твору висуває Божу мудрість. Законом він вважає Старий Заповіт, який, на його думку, уже виконав своє завдання, а Благодаттю – Новий Заповіт, який окреслює буття людини, її стосунки з Богом, дає надію на вічне життя.

Разом з тим, Іларіон ставить мету посіяти в масовій свідомості мешканців Київської Русі думку про велич руського народу, Руської землі, руської Церкви. Переконаючи, що християнська благодать, розповсюджуючись на всі країни світу, вибудовує у тексті однаковий горизонт сподівань для всіх народів – знайти радість і вічне життя у Христі, а тому всі народи рівні, отже, жоден з них не повинен прагнути панувати над іншими.

«Горизонти», за Г. Яуссом, – категорії, що позначають рівень сприймання художнього тексту: крім "первинного горизонту", який відзначається естетично-сисловою спроможністю тексту в момент його створення, існують "пізніші горизонти", а саме й "горизонт досвіду реципієнта", що вступає в контакт як із "первинним", так і з будь-яким іншим "чужим" горизонтом (наприклад, це можуть бути літературознавчі дискурси, зокрема й тлумачення твору в шкільному підручнику). Утім вирішальне значення в естетичному прочитанні давнього літературного твору має "горизонт сподіваного", інакше кажучи – чого очікує читач від твору, у чому його інтерес? Зауважу, що цей "горизонт сподіваного" залежить від таких чинників, як загальна культура реципієнта, його естетичний досвід, здатність розуміти мову мистецтва» [2, с. 12–13].

У своєму слові Іларіон цілком і повністю вдовольнив запит на реальні інтереси Київської Русі, її прагнення до політичної, культурної та релігійної незалежності. Він пишався могутністю своєї держави, наверненням князем Володимиром русичів до християнської віри, тому за вибір віри у заключній частині слова дякував князеві, а за милість і благодать – Богу, якого він молить про добробут держави та опіку над нею. Ця молитва від імені Руської землі є вираженням довіри Богу і цілковитої надії на нього.

Про єднання у «Слові» містичного та світського аспектів говорив свого часу Р. Піккіо: «Грою образів, протиставлень, побудовою фраз, розчленованих на просодичні елементи, яким дієслівний ритм підказує основні паузи, «Слово», яке приписують Іларіону, спілітає докази, і кульмінацією цього стає прославляння російського християнства, царства істинної Віри.

Таке наслідування біблійної схеми і протиставлення християнського світу іудейському, а не язичницькому, послужило відправною точкою для різних критичних зауважень. Вони, однак, не завжди брали до уваги абсолютно визначені ораторсько-полемічні прецеденти в християнській традиції і в зв'язку з цим можливість будь-якого місцевого оранжування з патріотичною метою. Київська Русь, яка увійшла до європейської спільноти, перебувала в стадії пошуку свого

історичного утвердження. У ньому істинною, проте, вважалася історія, записана в Святому Письмі, бо язичницька позабіблійна старовина була не чим іншим, як темрявою і цілковитого невідання Бога епохою. Таким чином, християнський слов'янський народ не відчував себе обділеним через те, що він виявився виключеним з цивілізації античної Греції і Риму. Лише Ізраїль міг пишатися своєю історією, невідомою Київської Русі» [14, с. 49].

Отже, «Слово про Закон і Благодать» є не лише церковною проповіддю, в якій розтлумачується протипокладність і, разом з тим, спільна мета спасіння людини шляхом месійної жертви Христа Старого й Нового Заповітів, а й традиційною риторичною політичною промовою, яка мала ідеологічне значення, відповідала запитам тогочасної дійсності. «Співпричетність герменевтики і риторики полягає в тому, що кожен акт розуміння є оберненням на акт мовлення, завдяки якому усвідомлюється, яка думка слугувала основою», – наголошував Ф. Шлейєрмахер на зрощенні герменевтики з риторикою як на характерній рисі процесу розуміння тексту [21, с. 43].

Завдяки такому зрощенню твір Іларіона вирізняється глибоким змістом і досконалою формою. У ньому на ідейно-тематичному рівні об'єднано три різні за обсягом та жанром тексти: проповідь, молитва, сповідь віри. Кожен із цих текстів має свій вступ і закінчення і структурується двома елементами – внутрішньою силою слова, яке свідчить про високий рівень ораторських здібностей автора, і зовнішнім, яке проявляється у зверхній формі та обробленні. Гармонійне поєднання всіх структурантів становить окрему риторичну цілісність [5, с. 63–64].

Тематика «Слова» розбиває проповідь на чотири фрагменти. У першому з них помічаємо алегоричний сенс прочитання Святого Письма стосовно історії людства. Другий фрагмент присвячено тлумаченню образу Ісуса Христа, який постає як синтез божого й людського начал. Третій фрагмент зображає події за межею Біблії. Його присвячено хрещенню Русі. У четвертому фрагменті прославляється князь Володимир.

Наслідуючи кращі традиції візантійської ораторської прози, автор «Слова» просто пересипає його текст цитатами із Біблії та додає до них переважно алегоричне тлумачення, підкреслюючи, що твір призначений не для проголошення, а для читання, що давало можливість автору вжити широкі виражальні можливості, а саме, буквальний і алегоричний сенси прочитання святого Письма.

«Іларіон подає блискучі зразки багаторівневого тлумачення змісту, який можна збагнути, застосувавши різні наукові методології інтерпретації тексту, зокрема,

системного аналізу, методи герменевтики аж до філологічного розгляду тексту. Скажімо, Іларіон у тексті багато разів говорить про Єрусалим, але в одному випадку Єрусалим – це історичне місто, пов'язане зі святими місцями (езотеричний, себто буквальний зміст). В іншому місці Єрусалим є алегорією церкви, а ще Єрусалим – душа віруючого і за аналогією – небесний Божий град. Відповідні рівні тлумачення стосуються всього тексту» [22, с. 10].

Дотримуючись традиції екстраполяції Старого Заповіту на Новий Заповіт, Іларіон наголошує на тому, що сюжети, образи, події у Старому Заповіті пророкують зміну Закону, даного Богом Мойсеєм, на Благодать, даровану голгофськими стражданнями Ісуса Христа кожному, хто повірить у месійність Сина Божого: «Спершу був Закон, а потім Благодать, спершу тїнь, потім – істина. Образ же Закону і Благодаті – Агар – Сара, спершу рабня, а потім вільна» [10, с. 39].

Характерною рисою світогляду середньовіччя є постійна бінарна опозиція: добро – зло, Бог – людина, небо – земля, рай – пекло, життя – смерть, вічність – тлінність, правда – неправда тощо.

Бінарно-опозиційна система поглядів на семантичному рівні тексту торкнулася «Слова» Іларіона, де перевага Нового Заповіту над Старим Заповітом втілена автором в образах вільної дружини Авраама Сарри – Благодаті і його рабині Агар – Закону: «Отож про Закон Мойсеєм даний і про благодать та Істину здійснені через Ісуса Христа ця повість. І що осягнув Закон, а що – Благодать. Спершу був Закон, а потім Благодать, спершу тїнь, потім – Істина. Образ же Закону і Благодаті – Агар – Сарра, спершу рабня, а потім вільна. Хай розуміє, хто читає, що Авраам мав за жінку собі Сарру, вільну, а не рабню.

І Бог ще спредвіку зволив і намислив послати в світ Сина свого і цим явити Благодать» [10, с. 39]. Лаконічно переповідаючи богонатхненний текст, Іларіон тлумачить Старозавітні образи як такі, що прообразують образи новозавітні на рівні алюзії, які подаються ним у формі додаткової паралельної антитези Сара – Агар. Таким же антиномічним кольором забарвлені й образи їхніх дітей. Ісаак народився від вільної жінки, значить він уособлює свободу, Ізмаїл – від рабині, значить його образ символізує рабство: «Породила ж рабня Агар від Авраама, рабня – раба, і нарід його Авраам ім'ям Ізмаїл <...> Тоді бо розімкнув Бог лоно Сарине, і, зачавши, народила Ісаака, вільна – вільного» [10, с. 45].

Протипокладне і разом з тим подібне тлумачення Старого й Нового Заповітів продовжується низкою різноманітних паралелей у контексті неоплатонічної філософії, наприклад, між яскравими образами місяця – Закону й Сонця – Благодаті на основі ідеї про божественну еманацию, у даному випадку впливу світла як вищої ідеальної форми буття на темряву: «Відійшло бо світло місяця, коли засіяло сонце, так і Закон, коли Благодать з'явилася; і холод нічний щез, коли

сонячна теплота землю зігріла. І вже не горбиться людство в Законі, а в Благодаті розпрямлено ходить. Іудеї бо при свічі Закону шукають собі оправдання, християни ж при благодатнім сонці спасіння собі знаходять.

Іудейство видимістю і законом оправдується, а не спасається, християни ж Істиною і Благодаттю не оправдуються, але спасаються. В іудеїв-бо оправдання – в християн же спасіння, бо оправдання в цьому світі, а спасіння в прийдешньому віці. Іудеї бо земним веселяться, а християни ж на небесах суцим. І те іудейське оправдання було убогим, заздросів ради і не поширювалося на інші народи, а в одній тільки Іудеї було. Християнське ж спасіння благодатне і щедre і шириться на всі краї земнії» [10, с. 53]. Таким чином, образ світла, зокрема Сонця, екстраполюється на Благодать Нового Заповіту з метою спрямування на активне перетворення профанного на сакральне.

Символічне уподібнення-протиставлення Закону й Благодаті передається Іларіоном, наприклад, у таких образах-парах: холод – тепло, горбитися – ходити розпрямлено, свіча – сонце, оправдання – спасіння, цей світ – прийдешній вік, земне – небесне, Іудея – всі краї земнії.

З огляду на те, що «в кожній релігії завжди є сакральні предмети чи істоти, і також є профанні предмети чи істоти» [9, с. 28], наведені вище образи-пари вказують на розмежування автором сфер сакрального й профанного. «Стосовно сакрального, – на думку Роже Каюа, – профанне має лише негативні риси: воно здається таким самим бідним і обділеним існуванням, як небуття порівняно з буттям» [12, с. 36].

Таким чином, Сара, Ісаак, Христос, Благодать стають образами-символами біблійної ієрофанії, які відкривають шлях спілкування людства з сакральним. «Навзагал, ми не знаємо, – зазначав Мірче Еліаде, – чи існує бодай щось – предмет, вчинок, фізіологічна функція, історія, гра – що в історії людства ніде й ніколи не перетворювалося на ієрофанію <...> Ієрофанією може стати все, чого людина торкалася, що вона відчувала, зустрічала чи любила» [9, с. 27]. Агар, Ізмаїл, Мойсей, Закон також є нібито зразками біблійної ієрофанії, чого не відкидає Іларіон, але, разом з тим, він накладає на ці образи ще одне сенсове значення з профанним відтінком. «Саме з цією амбівалентністю ієрофаній і кратофаній і пов'язана негативна оцінка "того, що осквернює". Все, що є "оскверненим" (а отже, "освяченим") відрізняється за своїм онтологічним статусом від того, що належить до профанної сфери. А отже, осквернені предмети і постаті – з тієї ж причини, що й ієрофанії й кратофанії – відокремлені, фактично, заборонено, від сфери профанного досвіду» [7, с. 54–55].

Закон і всі ті образи, що його уособлюють у «Слові» Іларіона, автором у повній мірі не

зараховуються ні до профанного, бо «Благодать же промовила до Бога: "Коли не настав ще час зійти мені на землю і спасти світ, зійди на гору Синай і встанови Закон"» [10, с. 41]; ні до сакрального з огляду на те, що за Іларіоновою градацією розуміння історичного перебігу Закон є нижчим рівнем розвитку людства, ніж Благодать. «Прилучившись до Благодаті, тобто до світла, народи стають рівноправними. Старий заповіт прочитується Іларіоном на двох рівнях – як хронологія, історичний опис подій, і символічному – як передісторія Нового завіту» [16, с. 224].

Отже, Закон і Благодать Іларіоном умовно уподібнюються. Вони водночас мають схожу та різну семантику. «Відтворюючи образ світової історії на християнських концептуальних засадах, оратор протиставляє не лише Закон і Благодать, а й Мойсея та Христа. Іудеї вигнані зі своєї землі та розсіяні серед язичників, а християни наслідували Бога та Отця. Але з іншого боку, іудеї та християни протистоять язичництву» [11, с. 379].

У поняття Закон і Благодать Іларіон Київський, перш за все, вкладав їх біблійне значення і роль у Божій програмі спасіння людини.

Законом для проповідника є Старий Заповіт Біблії, зокрема П'ятикнижжя Мойсееве, а саме: книги Буття, Вихід, Левіт, Числа, Второзаконня, в яких викладено історію творення світу й життя в ньому іудеїв. Іларіон тлумачить Закон як віру, що передувала християнству й передбачала його у пророцьких фігурах, була замкнута в одному народі, який не зміг виконати Божі заповіді, дані Ним Мойсею.

Основоположним поняттям християнського віровчення є Благодать Нового Заповіту, в якій Іларіон вбачав особливу силу, послану від Бога-Отця через месійну жертву Бога-Сина, яка дає надію на спасіння шляхом прийняття віри в Христа й через розкаяння подолання притаманної людям гріховності.

Іларіон вважав Благодать вищим рівнем розвитку людства, основою віри, відкритою для всіх народів.

Услід за апостолом Павлом, який протиставив Закон і Благодать у своєму «Посланні до Галатів», заявляючи: «Людина не може бути виправдана ділами закону, але тільки вірою в Христа Ісуса» (Гал., 2:16), Іларіон дотримувався у тлумаченні Біблії опозиції Закону і Благодаті, але в контексті єдиної перспективи спасіння людства.

Субстанційною основою буття є боротьба світла і темряви, добра і зла, але зла так само не існує, як і темряви. У процесі творення Богом світу, за змістом Біблії, не було створено ні темряви, ні зла, тому темрява є відсутністю світла, а зло – відсутність добра, що позбавляє людину можливості помітити добро у всьому прояві. Тому історія спасіння мислиться Іларіоном як прозріння людини. Рух від Закону до Благодаті уявляється «як перехід від темряви ночі до ясного сонячного дня» [6, с. 55].

Як зазначає О. Сирцова: «Можна навіть сказати, що в цілому для образно-поетичного ладу "Слова про закон і благодать" Іларіона інтерпретація гріха, зла й п'ятми як відсутності світла є одним з ключових образів» [15, 150].

Той, хто приймає Благодать, приймає добро, любов, стає сином Божим і починає жити новим життям у Святому Дусі, яким проймається віруюча людина. Подолання Закону і сприйняття Благодаті означає, за Іларіоном, набуття духовної свободи.

### Література

1. Александров О. Література Київської Русі: Між міфопоетикою і християнським символізмом: [Статті. Монографія]. Одеса: Астропринт, 2010. 472 с.
2. Білоус П. Давня українська література: Засіб пізнання і виховання чи мистецтво слова//Дивослово. 2017. № 2. С. 12–15.
3. Білоус П. Мотив світла в киеворуській літературній традиції//Антипролог: зб. наук. пр., присвяч. 60-річчю чл.-кор. НАН України Миколи Сулими. Київ: ВД «Стилос», 2007. С. 67–88.
4. Білоус П. Українська середньовічна література: монографія. Житомир: вид. Євенок О. О., 2015. 584 с.
5. Грушевський М. Історія української літератури: в 6 т. 9 кн. Київ: Либідь, 1993. Т. 2. 263 с.
6. Давньоруські любовиди/В. Горський, О. Вдовина, Ю. Завгородній, О. Киричок. Київ: ВД «КМ Академія», 2004. 304 с.
7. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское. Москва: Ладомир, 2000. 414 с.
8. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання/пер. Г. Кьорян, В. Сахна. Київ: Основи, 2001. 592 с.
9. Еліаде М. Трактат з історії релігій. Київ: Дух і Літера, 2016. 520 с.
10. Іларіон, митр. Про Закон Мойсеєм даний і про Благодать та Істину в Ісусі Христі втілених. Київ: МАУП, 2004. 176 с.
11. Історія української літератури: у 12 т./ред. кол.: В. Дончик (голова) [та ін.]/заг. ред. вид. В. Дончика; НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ: Наук. думка, 2014. Т. 2: Давня література (друга половина XVI – XVIII ст.)/наук. ред.: В. Сулима, М. Сулима. 839 с.
12. Каюа Р. Людина та сакральне. Київ: Ваклер, 2003. 256 с.
13. Левченко Н. Біблійна герменевтика в давній українській літературі. Харків: Майдан, 2018. 392 с.
14. Пиккио Р. История древнерусской литературы. Москва: Круг, 2002. 351 с.
15. Сирцова О. Апокрифічна апокаліптика: філософська екзегеза і текстологія з виданням грецького тексту Апокаліпсиса Богородиці за рукописом XI століття. Київ: ВД «КМ Академія»; Університетське вид-во «Пульсари», 2000. 326 с.
16. Сліпушко О. Парадигма образу руської святости у «Чтенні о Борисі і Глібі» прп. Нестора//Преподобний Нестор Печерський в історії української культури: зб. ст./за ред. архієпископа Ігоря Ісіченка. Харків: Акта, 2014. С. 44–53.
17. Сліпушко О. Софія Київська. Українська література середньовіччя: Доба Київської Русі (X – XIII століття). Київ: Аконт, 2002. 400 с.
18. Сулима В. Біблія і українська література: навчальний посібник. Київ: Освіта, 1998. 400 с.
19. Сулима В. Становлення проповідництва Київської Русі: особливості літературної екзегези і поетики//Медієвістика: зб. наук. ст./за ред. О. Александрова. Одеса: Астропринт, 2006. Вип. 4. С. 29–39.
20. Сулима В. Термінологічні дефініції та генеалогія жанрів ораторсько-проповідницької прози XI – XVIII століть//Ізборник 2012–2016. Дослідження. Критика. Публікації/упор., ред.: В. І. Сулима. Київ: ВД Дмитра Бурого, 2018. 452 с.
21. Шлейермахер Ф. Герменевтика/пер. с нем. А. Л. Вольского; науч. ред. Н. О. Гучинская. Санкт-Петербург: Европейский Дом, 2004. 242 с.
22. Яременко В. Перший світоч землі української//Іларіон, митрополит. Про Закон Мойсеєм даний і про Благодать та істину в Ісусі Христі втілених. Київ: МАУП, 2004. С. 3–28.
23. Яусс Г. Естетичний досвід і літературна герменевтика//Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст./за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 278–307.

### References

1. Aleksandrov O. Literatura Kyivskoi Rusi: Mizh mifopoetykoiu i khrystyianskym symbolizmom: [Statti. Monohrafiia]. Odesa: Astroprynt, 2010. 472 s.
2. Bilous P. Davnia ukrainska literatura: Zasib piznannia i vykhovannia chy mystetstvo slova//Dyvoslovo. 2017. № 2. S. 12–15.
3. Bilous P. Motyv svitla v kyievoruskii literaturnii tradytzii//Antyproloh: zb. nauk. pr., prysviach. 60-richchiu chl.-kor. NAN Ukrainy Mykoly Sulymy. Kyiv: VD «Stylos», 2007. S. 67–88.
4. Bilous P. Ukrainska serednovichna literatura: monohrafiia. Zhytomyr: vyd. Yevenok O. O., 2015. 584 s.
5. Hrushevskiy M. Istorii ukrainskoi literatury: v 6 t. 9 kn. Kyiv: Lybid, 1993. T. 2. 263 s.
6. Davnoruski liubomudry/V. Horskyi, O. Vdovyna, Yu. Zavorodnii, O. Kyrychok. Kyiv: VD «KM Akademiia», 2004. 304 s.

7. Эляде М. Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Sviashchennoe u myrskoe. Moskva: Ladomyr, 2000. 414 s.
8. Eliade M. Sviashchenne i myrske. Mify, snovydninia i misterii. Mefistofel i androhin. Okulyzm, vorozhbystvo ta kulturni upodobannia/per. H. Korian, V. Sakhna. Kyiv: Osnovy, 2001. 592 s.
9. Eliade M. Traktat z istorii religii. Kyiv: Dukh i Litera, 2016. 520 s.
10. Ilarion, mytr. Pro Zakon Moiseiem danyi i pro Blahodat ta Istynu v Isusi Khrysti vtilynykh. Kyiv: MAUP, 2004. 176 s.
11. Istoriiia ukrainskoi literatury: u 12 t./red. kol.: V. Donchyk (holova) [ta in.]/zah. red. vyd. V. Donchyka; NAN Ukrainy, In-t lit. im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Kyiv: Nauk. dumka, 2014. T. 2: Davnia literatura (druga polovyna KhVI – KhVIII st.)/nauk. red.: V. Sulyma, M. Sulyma. 839 s.
12. Kaiua R. Liudyna ta sakralne. Kyiv: Vakler, 2003. 256 s.
13. Levchenko N. Bibliina hermenevtyka v davnii ukrainskii literaturi. Kharkiv: Maidan, 2018. 392 s.
14. Pykkyo R. Ystoryia drevnerusskoi lyteratury. Moskva: Kruh, 2002. 351 s.
15. Syrtsova O. Apokryfichna apokaliptyka: filosofska ekzeheza i tekstolohiia z vydanniam hretskoho tekstu Apokalipsysa Bohorodytsi za rukopysom KhI stolittia. Kyiv: VD «KM Akademiia»; Universytetske vyd-vo «Pulsary», 2000. 326 s.
16. Slipushko O. Paradyhma obrazu ruskoi sviatosty u «Chtenii o Borysi i Hlibi» prp. Nestora//Prepodobnyi Nestor Pecherskyi v istorii ukrainskoi kultury: zb. st./za red. arkhiepyaska Ihoria Isichenka. Kharkiv: Akta, 2014. S. 44–53.
17. Slipushko O. Sofiia Kyivska. Ukrainska literatura serednovichchia: Doba Kyivskoi Rusi (Kh – KhIII stolittia). Kyiv: Akonit, 2002. 400 s.
18. Sulyma V. Bibliia i ukrainska literatura: navchalnyi posibnyk. Kyiv: Osvita, 1998. 400 s.
19. Sulyma V. Stanovlennia propovidnytstva Kyivskoi Rusi: osoblyvosti literaturnoi ekzehezy i poetyky//Mediievistyka: zb. nauk. st./za red. O. Aleksandrova. Odesa: Astroprynt, 2006. Vyp. 4. S. 29–39.
20. Sulyma V. Terminolohichni defynitsii ta henealohiia zhanriv oratorsko-propovidnytiskoi prozy KhI – KhVIII stolit//Izbornyk 2012–2016. Doslidzhennia. Krytyka. Publikatsii/upor., red.: V. I. Sulyma. Kyiv: VD Dmytra Buraho, 2018. 452 s.
21. Shleiermakher F. Hermenevtyka/per. s nem. A. L. Volskoho; nauch. red. N. O. Huchynskaia. Sankt-Peterburh: Evropeyskyi Dom, 2004. 242 s.
22. Iaremenko V. Pershyi svitoch zemli ukrainskoi//Ilarion, mytropolyt. Pro Zakon Moiseiem danyi i pro Blahodat ta istynu v Isusi Khrysti vtilynykh. Kyiv: MAUP, 2004. S. 3–28.
23. Iauss H. Estetychnyi dosvid i literaturna hermenevtyka//Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky KhKh st./za red. M. Zubrytskoi. Lviv: Litopys, 1996. S. 278–307.

**Левченко Наталія Микитівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та світової літератури, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди (вул. Валентинівська, 2, Харків, 61168, Україна); e-mail: NatLevchenko@meta.ua; <https://orcid.org/0000-0002-7535-6330>

**Левченко Наталья Никитична**, кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской и мировой литературы, Харьковский национальный педагогический университет имени Г. С. Сковороды (ул. Валентиновская, 2, Харьков, 61168, Украина); e-mail: NatLevchenko@meta.ua; <https://orcid.org/0000-0002-7535-6330>

**Natalia Levchenko**, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Ukrainian and World Literature, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (2, Valentynivska str., Kharkiv, 61168, Ukraine); e-mail: NatLevchenko@meta.ua; <https://orcid.org/0000-0002-7535-6330>

УДК 82.091

DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-02

## **«Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології**

**Г. О. Савчук**

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: gsavchuk@bigmir.net; <https://orcid.org/0000-0003-2690-0915>*

---

Стаття присвячена теоретичним проблемам взаємодії мистецтв і терміну «інтермедіальність», якому властива певна аморфність. Проаналізовано структуру цього поняття, словотвірний аспект. Окреслено кореляцію понять «інтермедіальність» та «інтертекстуальність». Дефініцію В. Просалової оцінено як найбільш адекватну (інтермедіальність – «це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва»). На прикладі нової української літератури показано екстремуми індексу інтермедіальності: творчість Т. Шевченка, кінець XIX – початок XX століття, 20–30 роки XX століття, епоха шістдесятництва, епоха постмодернізму.

**Ключові слова:** інтермедіальність, література, мистецтво, медіа, медіологія

### **Савчук Г. О. «Интермедиальность» как категория литературоведения и медиологии**

Статья посвящена теоретическим проблемам взаимодействия искусств и понятию «интермедиальность», которому свойственна определенная аморфность. Проанализирована структура термина, словообразовательный аспект. Очерчено корреляцию понятий «интермедиальность» и «интертекстуальность». Дефиниция В. Просаловой оценена как наиболее адекватная (интермедиальность – «это способ корреляции художественных явлений, наличие в художественном произведении элементов, транспонированных из других видов искусства»). На примере новой украинской литературы показаны экстремумы индекса интермедиальности: творчество Т. Шевченко, конец XIX – начало XX века, 20–30 годы XX века, эпоха шестидесятников, эпоха постмодернизма.

**Ключевые слова:** интермедиальность, литература, искусство, медиа, медиология

### **Savchuk G. O. "Intermedialism" as a category of literary studies and mediology**

The article is devoted to theoretical problems of the interaction of arts and the term "intermedialism", which has certain amorphous features. The causes of attention to intermedial aspects of culture in the last decade are explained. In particular, it is a question of weakening of the cognitive function of literature and, accordingly, enhancing its aesthetic component and the development of hybrid genres. The study of intermedial aspects actualizes the study of literature in general. In the literary dictionary the term "intermedialism" was first introduced by Oge A. Hansen-Leo in 1983. The structure of this concept, the word-building aspect are analyzed. In modern mediology the phenomenon of art is considered at the level of other semiotic entities, so the work of art is a media, mediator, ingot of information and a quiz. The positions of M. Maklyueen and L. Elström are given. The terms "interaction of arts", "synthesis of arts", "interpenetration of arts" have exhausted their lexical potential, faced with the specifics of new types of creativity (for example, net art, street art), although they are still actively used in art studies studios. The correlation between the concepts of "intermedialism" and "intertextuality" is outlined. The definitions of "intermedialism", interpretation of the interaction of art by Y. Lotman, Y. Kristeva, A. Hansen-Löve, N. Tishunina, V. Prozalova and other researchers are given. The definition of V. Prozalova is considered to be the most adequate (intermedialism – "is a way of correlating artistic phenomena, the presence in artistic works of elements transposed from other forms of art"). Attention to the fact that "intermedialism" is also a methodology of literary analysis is drawn. The example of the new Ukrainian literature shows the extremes of the index of intermedialism: the works of T. Shevchenko, the end of the XIX – early of the XX century, 20-30 years of the twentieth century, the epoch of the sixties, the era of postmodernism. The reasons for the writers' appeal to other types of art are explained: the universalism of the artistic thinking of T. Shevchenko, the image of the Subject in modernism, the rapid development of arts in Ukraine after the revolution of 1917 and others. It is concluded that in the modern era the term "intermedialism" is relevant because the person of the XXI century is influenced by many media, is intermedial in the broadest sense of the word.

**Key words:** intermedialism, literature, art, media, mediology

---

Увагу до інтермедіальних студій, що посилилася в останнє десятиліття в літературознавстві, можна пояснити кількома чинниками. По-перше, сучасна людина, яка живе в медіатизованому суспільстві, схильна досліджувати феномени, що постають на межі між науками, дисциплінами, видами діяльності й, зокрема, видами мистецтва. Наукове дослідження семантики порубіжжя корелює зі статусом самого дослідника, який звик осмислювати себе в центрі, на який спрямована інформація багатьох медіа в широкому розумінні цього слова (поки що будемо розуміти під цим словом джерело інформації взагалі). По-друге, початок XX століття

продемонстрував стрімкий розвиток гібридних видів мистецтва (на кшталт перформансу), які можна вивчати, добре знаючи ті елементи, з яких їх створено. По-третє, дається взнаки тенденція до зменшення ваги літератури як виду мистецтва, що зумовлено послабленням її пізнавальної функції: письменство перестало бути головним джерелом знання про світ. Щоправда, зворотнопропорційно збільшилася естетична функція художнього тексту, який часто має вихід на інші види творчості. По-четверте, дослідження інтертекстуальності як одного з панівних напрямів у сучасній науці в певному сенсі вичерпало себе, і науковця почали цікавити не зв'язки між текстами, а зв'язки тексту з «простими» видами мистецтва, такими, як живопис і музика, і складними, як, наприклад, кінематограф.

Усе це змушує розглянути інтермедіальність як маркер, що відображає тенденції розвитку сучасної цивілізації та культури. При цьому саме література порівняно з іншими видами мистецтва активніше акумулює в собі міжмистецькі зв'язки, тому дослідження аналізованого явища в музикознавстві чи мистецтвознавстві є не такими поширеними. Здатність слова, словесного образу відображати широкий спектр людських емоцій, думок, підсвідомих і свідомих порухів вкотре робить студії письмевства актуальними і сучасними.

Обговорювана проблема неодноразово порушувалася в українському літературознавчому дискурсі (студії Лесі Генералюк [2], Елліни Циховської [9], Лариси Волощук [1], Віри Просалової [3] тощо), однак досі актуальною лишається проблема чіткої дефініції поняття «інтермедіальність» з урахуванням багатьох його аспектів у контексті теорії й філософії медіа. Це і визначає першу мету статті. Друга мета – виявити етапи та екстремуми взаємодії мистецтв в історії нової української літератури.

В історії науки існувало багато спроб наблизитися до адекватної номінації взаємодії мистецтв, запропоновані терміни розкривали окремі аспекти проблеми: інтеркорпоральність, інтерхудожність, трансакціонізм, трансмедіальність, інтерсеміотичність, інтеркультуральність, інтерсуб'єктність тощо.

Традиційно вважають, що термін «інтермедіальність» увів Ааге (Оге) А. Ханзен-Льове в статті «Проблема кореляції словесного та зображального мистецтв на прикладі російського модерну» (1983). Однак подальше дослідження генези поняття виявило, що ще в 1965 році Д. Хіггінс вжив слово «intermedia», під яким мав на увазі злиття кількох видів мистецтва. Сам Д. Хіггінс посилається на доробок письменника-романтика С.-Т. Кольріджа, який у 1812 році застосував слово «intermedium» у його автентичному значенні – «посередник» [9, с. 52]. Префікс «інтер» у цих лексемах означає «між», тобто дослівно «інтермедіальність» може бути перекладена на українську мову як «міжмедіальність». Термін утворився, очевидно, за аналогією до поняття «інтертекстуальність», коли актуальною стала потреба розмежування міжтекстових і міжмистецьких зв'язків.

Щодо складника «media», то він є множиною до слова «medium», що в перекладі з латини означає «середина», «середній». Цей корінь є твірною базою для слів, які згодом були адаптовані українською мовою: медіана, медіум, медієвістика, медіокритас, мас-медіа, мультимедіа тощо. Таке розгалужене словотвірне гніздо вводить поняття «інтермедіальність» до системи сучасної інтердисциплінарної термінологічної парадигми.

Варто зазначити, що прагнення порівнювати різні види мистецтва виникло в європейській цивілізації ще в античні часи, але лише наприкінці ХХ століття з'явилися передумови для появи й активного використання цього терміна. До цього спричинилася передусім трансформація уявлення про саме мистецтво, яке стали тлумачити як зливok інформації, повідомлення, месидж, виходячи з постструктуралістських викладів. Мистецтво – це медіа, посередник, точка «зустрічі» матеріального (фізичний носій інформації) та духовного (сама інформація). Терміни «взаємодія мистецтв», «синтез мистецтв», «взаємопроникнення мистецтв» вичерпали свій лексичний потенціал, зіткнувшись зі специфікою нових видів творчості (наприклад, нет-арт, стріт-арт), хоча й досі активно вживаються в мистецтвознавчих студіях. Шлях до інформаційного суспільства позначився технізацією багатьох сфер життя, зокрема, науки і мистецтва, які вимагали нової термінології, підвалини якої закладали ще структуралісти. Сучасна теорія медіа неодноразово намагалася перевести постановку питання в філософську площину [4], відштовхуючись від концепції М. Маклюєна, який своїм висновком «Medium is the message» спровокував появу цілого філософського дискурсу. На думку дослідника, «засіб комунікації (медіа) є повідомленням [...] це означає, що особистісні й соціальні наслідки будь-якого засобу комунікації, тобто будь-якого нашого розширення назовні, витікає з нового масштабу, що його приносить кожне таке розширення або нова технологія» [Цит. за вид.: 4, с. 11]. Щоправда, в започаткованому дискурсі «модальності» медіа (Л. Елестрьом) у значенні виду мистецтва відведено не першорядну роль.

Існують різні погляди на кореляцію понять «інтермедіальність» та «інтертекстуальність». Одні дослідники вважають «інтермедіальність» гіпонімом до поняття «інтертекстуальність», решта зараховують ці терміни до окремих галузей науки. Очевидно, друга позиція має більше аргументів, оскільки міжмистецькі зв'язки мають ширший контекст, вимагають від дослідника більшої ерудиції й спеціальної підготовки.

З огляду на все, сказане вище, видається важливим конкретизувати визначення поняття «інтермедіальність». За А. Ханзен-Льове, інтермедіальність – це переклад (з мови одного виду мистецтва на мову іншого) в межах однієї культури або об'єднання між різними елементами мистецтва в мономедійному (література, живопис тощо) або мультимедійному (театр, кіно тощо) тексті [3]. Отже, ключовим словом у цій дефініції є «переклад», однак, як показує практика, переклад є складником концепту з ширшим семантичним полем – взаємодія. Тому коректним буде визначення однієї з провідних дослідниць інтермедіальності в російському літературознавстві Н. Тішуніної: «У вузькому сенсі інтермедіальність – це особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків в художньому творі, що базується на



взаємодії художніх кодів різних видів мистецтва» [6]. В українському літературознавстві альтернативною є дефініція В. Просалової: «Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [5, с. 26].

Крім того, слід враховувати, що інтермедіальність – це не тільки явище культури, а й методологія літературознавчого аналізу, який базується на типології міжмистецьких зв'язків. Серед багатьох запропонованих, на нашу думку, слушною є типологія А. Ханзен-Льове, в якій інтермедіальність виявляється на таких рівнях: 1. Перенесення мотивів із однієї художньої форми в іншу. 2. Переклад конструктивних принципів, коли прийоми із одного виду мистецтва переносяться в інше. 3. Проекція концептуальних моделей, що «експліцитно сформульовані у вигляді теоретичного дискурсу або імпліцитно реконструйовані з нарративних чи імагінативних текстів, на художні, музичні чи кіно-тексти, які завдяки цьому зберігають характер "апелативних" чи демонстративних артефактів» [8, с. 40–42].

Огляд історії нової української літератури дає підстави виділити періоди, коли інтермедіальність ставала концептуальним елементом, який з'єднував різні види мистецтва. Рівень потреби в інтермедіальності, ступінь її наявності в культурі пропонуємо означувати поняттям «індекс». Отже, зростання індексу інтермедіальності вперше виразно помічаємо в творчості Т. Шевченка – поета, художника, чудового виконавця українських народних пісень. Дослідження цієї проблеми пропонує Леся Генералюк у монографії «Універсалізм Шевченка» [2]. Актуалізація міжмистецьких зв'язків безпосередньо пов'язана із масштабами універсального художнього мислення поета-пророка.

Вдруге індекс інтермедіальності досягає екстремуму на межі XIX–XX століть у період стрімкого розвитку модернізму. Леся Українка, Василь Стефаник, Ольга Кобилянська, Михайло

Коцюбинський, поети-молодомузівці розширювали межі мистецького світобачення за рахунок «простих» мистецтв, передусім музики та живопису. Звернення митців до зображення Суб'єкта, що лежить в основі модернізму, ініціював естетичний пошук.

Третім періодом, на який варто звернути увагу, – 20–30-ті роки XX століття. Революція і громадянська війна, повернення до мирного життя митців Розстріляного відродження, захоплення надією на прихід нової ери створювали умови для розвитку всіх сфер художньої творчості й перегуки між ними. Одним із найцікавіших явищ того часу слід назвати поезомалярство футуристів. Не останню роль зіграв і кінематограф, який оновив мистецтво загалом.

Четвертий етап – українська еміграційна література, представлена іменами Є. Маланюка, Оксани Лятуринської, Емми Андіївської, Віри Вовк, Святослава Гординського тощо. На цю тему написана монографія Віри Просалової «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» [5].

Інтермедіальність у творчості українських шістдесятників заслуговує на окрему увагу. Аналіз письменства тих часів відкриває опозицію *естетика/ідеологія*. Важливим складником естетики стає інтермедіальність, яка об'єднує представників різних мистецтв, формує специфічну духовну атмосферу (наприклад, діяльність клубу «Сучасник»). Зростання індексу відбувається завдяки прагненню употужнити естетичну функцію літератури, яка протиставляє себе панівній ідеології.

І, нарешті, не можна оминати інтермедіальність епохи постмодернізму, коли поняття медіа дістає нового осмислення, а мистецький твір розглядається як одне з джерел інформації.

Пропонований теоретичний огляд проблем інтермедіальності, на нашу думку, дає можливість переконатися в актуальності й перспективності дослідження міжмистецьких кореляцій в українській літературі XIX–XX століть, а також у добу постмодернізму, коли сама постать людини стає інтермедіальною в найширшому значенні цього слова.

## Література

1. Волошук Л. Інтермедіальність як прояв міжмистецької поліфонії у новелах Ольги Кобилянської//Синопис: текст, контекст, медіа. 2017. № 1. URL: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/20991> (дата звернення: 15.10.2018).
2. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. URL: <https://www.twirpx.com/file/1859549/> (дата звернення: 15.10.2018).
3. Исагулов Н. В. Интермедальность как предмет научных исследований//Поэтика интермедальности в английском романе начала XX века (Э. М. Форстер «Куда боятся ступить ангелы»; С. Моэм «Луна и грош»). Донецк, 2011. С. 12–19. URL: [http://www.intermediality.info/2013/05/blog-post\\_10.html](http://www.intermediality.info/2013/05/blog-post_10.html) (дата звернення: 13.08.2018 13:39).
4. Петренко Д. В. Философия медиа: от имени к концепту. URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/125153/1/10-14.pdf> (дата звернення: 15.10.2018).
5. Просалова В. А. Интермедіальні аспекти української літератури. Донецьк – Вінниця : Донну, 2015. 153 с.

6. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований//Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Матер. междунар. научн. конф. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург: 2001. Вып. 12. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy> (дата звернення: 16.10.2018).
7. Хамина А. Теория интермедиальности: проблемы и перспективы. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-intermedialnosti-v-kontekste-sovremennoy-gumanitarnoy-nauki-1> (дата звернення: 16.10.2018).
8. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. Москва : РРГУ, 2016. 450 с.
9. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності//Слово і час. 2014. № 11. С. 49–60.

#### References

1. Voloshchuk I. Intermedialnist yak proyav mizhmisteckoi polifonii u novelax olgi kobilyanskoi//Sinopsis: tekst, kontekst, media. 2017. № 1. Url:<http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/20991> (data zvernennya: 15.10.2018).
2. Generalyuk I. Universalizm Shevchenka: vzajemodiya literaturi i mistectva. url: <https://www.twirpx.com/file/1859549/> (data zvernennya: 15.10.2018).
3. Isagulov N. V. Intermedialnost kak predmet nauchnykh issledovaniy//Poetika intermedialnosti v anglijskom romane nachala XX veka (E. M. Forster, "Kuda boyatsya stupit angely"; S. Moem, "Luna i grosh"). Doneck, 2011. S. 12–19. Url: [http://www.intermediality.info/2013/05/blog-post\\_10.html](http://www.intermediality.info/2013/05/blog-post_10.html) (data zvernennya: 13.08.2018 13:39).
4. Petrenko D. V. Filosofiya media: ot imeni k konceptu. Url: <http://elib.bsua.by/bitstream/123456789/125153/1/10-14.pdf> (data zvernennya: 15.10.2018).
5. Prosalova V. A. Intermedialni aspekti ukraïnskoi literaturi. Doneck–Vinnicya : Donnu, 2015. 153 s.
6. Tishunina N. V. Metodologiya intermedialnogo analiza v svete mezhdisciplinarnykh issledovaniy//Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive xxi veka. Vypusk 12. mater. mezhdunar. nauch. konf. 18 maya 2001 g. Sankt-peterburg: 2001. Url: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy> (data zvernennya: 16.10.2018).
7. Chaminova A. Teoriya intermedialnosti: problemy i perspektivy. Url: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-intermedialnosti-v-kontekste-sovremennoy-gumanitarnoy-nauki-1> (data zvernennya: 16.10.2018).
8. Chancen-Lyove O. A. Intermedialnost v russkoj kulture: ot simvolizma k avangardu. Moskva: RGGU, 2016. 450 s.
9. Cichovska E. Teoretichni dilemi ponyattya intermedialnosti//Slovo i chas. 2014. № 11. S. 49–60.

**Савчук Григорій Олегович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: [gsavchook@bigmir.net](mailto:gsavchook@bigmir.net); <https://orcid.org/0000-0003-2690-0915>

**Савчук Григорий Олегович**, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории украинской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: [gsavchook@bigmir.net](mailto:gsavchook@bigmir.net); <https://orcid.org/0000-0003-2690-0915>

**Savchook Grygoriy**, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of the Ukrainian Literature, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: [gsavchook@bigmir.net](mailto:gsavchook@bigmir.net); <https://orcid.org/0000-0003-2690-0915>

УДК 821.161.2Шевченко1/7.08  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-03

## Метафізичний модус відтворення топосу міста: інтерпретація міського простору Петербурга в поемі «Сон» («У всякого своя доля...») Т. Шевченка

Д. Ю. Боклах

здобувач кафедри української літератури,  
Луганський національний університет імені Тараса Шевченка;  
e-mail: dmytro.boklakh@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0691-7034>

У статті розкрито метафізичний модус відтворення Петербурга в поемі «Сон» («У всякого своя доля...») Т. Шевченка. Автор добирає структурно-семіотичну і феноменологічну методологію аналізу просторової структури топосу, локусів та інших просторових образів міста. Топос Петербурга постає метафізичним втіленням царського зла й лихоліттями пригнобленої людини-трудівника. З'ясовано, що топос міста реалізує єдиний просторово-часовий світ, що фіксується життєвим cogito ліричного суб'єкта. Репрезентовано семіотичні аспекти особливості зображення «центру» та «периферії» міста. Окреслено питання деталізації і специфіки виокремлення топосу, його структурних елементів як сенсотворчих компонентів для багатоаспектної інтерпретації простору міста.

**Ключові слова:** метафізичний модус, феноменологічний простір міста, топос міста, локус міста, центр міста, периферія міста, ліричний суб'єкт

**Боклах Д. Ю. Метафизический модус воссоздания топоса города: интерпретация городского пространства Петербурга в поэме «Сон» («У всякого своя доля...») Т. Шевченко**

В статье раскрыт метафизический модус отображения Петербурга в поэме «Сон» («У всякого своя доля...») Т. Шевченко. Автор выбирает структурно-семиотическую и феноменологическую методологию анализа пространственной структуры топоса, локусов и других пространственных образов города. Топос Петербурга становится метафизическим воплощением царского зла и бедствий обычного человека-трудящегося. Установлено, что топос города реализует единый пространственно-временной мир, который фиксируется жизненным cogito лирического субъекта. Представлены семиотические аспекты особенностей изображения «центра» и «периферии» города. Определены вопросы детализации и специфичности выделения топоса, его структурных смыслообразующих компонентов для многоаспектной интерпретации пространства города.

**Ключевые слова:** метафизический модус, феноменологическое пространство города, топос города, локус города, центр города, периферия города, лирический субъект

**Boklakh D. Yu. Metaphysical mode of recreation of the city topos: interpretation of the city space of Petersburg in the poem «Dream» («Every man has his own destiny...») by T. Shevchenko**

The article reveals the metaphysical mode of the recreation of Petersburg in the poem «The Dream» («Every man has his own destiny...») by T. Shevchenko. The author selects a phenomenological and structural-semiotic methodology of analysis of the spatial structure of the topos, locus and other spatial images of the city. The semantics of space at the beginning of the work has an unclear connotation of the recreation of the city's locus. The topos of Petersburg appears as a metaphysical incarnation of the imperial evil and the calamity of the average man-worker. It was found out that the city's topos implements a single spatial-temporal world, which is fixed by the life cogito of the lyrical subject. The semiotic aspects of the image of the «center» and «periphery» of the city are represented. It was outlined the question of the detailing and specifics of the identification of the topos, its structural elements as sense-creating components for the multi aspect interpretation of the city's space. The layout contains an analysis of the specifics of the artistic and autobiographical vision of the recreation of the city's topos, and also it was found the features of the reception of the city attributes by the lyrical subject.

**Key words:** metaphysical modus, phenomenological space of the city, city topos, city locus, city center, city periphery, lyrical subject

Петербург – особливе місто на мапі життя Т. Шевченка. Саме тут розкрився Геній поета як майстра пензля, звідси Кобзар вирушає в тривалий шлях на десятирічне заслання. Зрештою, Петербург стає просторовим універсумом буття Т. Шевченка в життєвій ретроспективі. Одним із аспектів авторського виміру буття в цьому місті й знаковим твором у літературній спадщині письменника є поема «Сон» («У всякого своя доля...»). Адже в цьому творі поет розкриває діапазон міської атрибутики, а Петербург стає тлом і дією в часі метафізичних мандрів ліричного суб'єкта.

Дослідженню художніх особливостей і специфіки поеми Т. Шевченка «Сон» («У всякого

своя доля...») у світлі сучасного шевченкознавчого дискурсу присвячено роботи Ю. Барабаша, О. Бороня, Ю. Вавжинської, Г. Грабовича, І. Дзюби, В. Дмитренко, М. Жулинського, О. Забужко, Г. Клочака, М. Кодака, В. Левицького, Б. Рубчака, В. Фоменко, О. Хоменка, В. Яременка та ін. Однак розкриття й виокремлення топіки Петербурга крізь методологічний інструментарій структуралізму, феноменології та екзистенціалізму вважаємо малодослідженим аспектом літературознавства. Актуальним є питання деталізації та специфіки виокремлення топосу, його структурних елементів як сенсотворчих компонентів задля багатоаспектної інтерпретації міського тексту, простору міста. Для виконання окресленого завдання застосовуємо методологію герменевтики, що дає можливість

комплексно підходити до аналізу топіки міста в поезії. На думку Р. Ингардена, літературний твір не належить до реальних предметів, оскільки для них характерною є буттєва автономія, тоді як літературний твір становить витвір свідомості творця [32:117]. Отже, крізь феноменологічний інструментарій ми маємо змогу наблизитися до свідомості творця просторового континууму топосу міста й пізнати сутність відображених структурних локусів-психологем сенсу в поемі «Сон» («У всякого своя доля...»).

Метою статті є інтерпретація метафізичного модусу відтворення топосу Петербурга в поемі «Сон» («У всякого своя доля...») (1844) Т. Шевченка, а також докладне дослідження семіотики та феноменології означеного простору міста.

Петербург – це простір нового типу універсальної імперської влади, яка пориває з місцевими традиціями й зорієнтована на загальноантичні традиції західної цивілізації. Петербург із часів свого заснування асоціювався у свідомості мешканців Російської імперії, провінції, малоросів-заробітчан та ентузіастів із містом-колицкою влади імперії, містом європейського кшталту розкоші, архітектури, образотворчого мистецтва, літератури, театрального мистецтва тощо. Місто виступає як фізична реалізація ідеального бачення візюнера Петра I [41:250]. Такий образ Петербурга був укорінений у свідомість народу Російської імперії та знайшов своє художнє втілення в поезії князя П. В'яземського: «Я вижу град Петров чудесный, величавый, / По манию Петра воздвигший из блат, / Наследный памятник его могущей славы, / Потомками его украшенный стократ! / <...> Искусство здесь везде вело с природой брань / И торжество свое везде знаменовало <...>» [9:118–119].

Метафізика – філософське вчення про надчуттєві принципи та першооснови буття [34:372]. Так, у поемі «Сон» («У всякого своя доля...») спостерігаємо надчуттєве відтворення топосу Петербурга, де *coğito* інтенсифікує рецепцію цього топосу в об'ємній площині, актуалізуючи просторову опозицію «верх» – «низ», частини якої мають різну конотацію відтворення. Першооснова буття Петербурга – це генезис створення міста і зображення його життя як просторового універсуму крізь надреальне відчуття урбаністичної атрибутики ліричним суб'єктом. Феноменологія – наука про сутності (як наука «ейдетична»), яка має намір констатувати винятково «пізнання сутності» [12:245], скажімо, речовинного світу міста в просторі людської свідомості. Феноменологія – це дескриптивна психологія [14:29]. Дескриптивна психологія в цьому випадку ретранслює оцінно-описову методику дослідження, спрямовану на розгляд психології феноменів поведінки людини, адже саме це є актуальним у дослідженні просторових структур міста, де знаходить

реалізацію людська особистість або субстантив – ліричний герой у нашому випадку. Відтак постає актуальна потреба дослідження просторового континууму міських реалій Петербурга, що становлять структурно-семіотичну і феноменологічну конструкцію в часі.

Метафізична містерія Петербурга закономірно розгорталася для українського кшатрія в реєстрах простору війни, протистояння [38:39]. Письменник крізь призму художнього відображення Петербурга показує іншу історичну правду про паразитичне життя міста. У розповіді ліричного героя про столицю монструозної імперії виражено відчуття жаху [22:31]. Петербург першої половини XIX ст. був край аристократизований, проте позбавлений буттєвої теплоти і пройнятий обивательськими інтересами й раціональними взаєминами городян. Тому й, на думку М. Жулинського, поетика поєми «Сон» («У всякого своя доля...») засвідчує нові моделі зображення на небосхилі тогочасної літератури, яка знемагала від імперського культурного канону [17:7]. Такі моделі вибудовують загальний контекст «новаторського» міського тексту Петербурга, а тому простежуємо оригінальне моделювання простору міста, яке розкрито за допомогою метафізичного взаємопроникнення ліричного суб'єкта і цього простору.

Особливе значення в художньому відображенні Петербурга твору займає форма сприйняття міста героєм. Як слушно зазначає Ю. Лотман, «сон – це семіотичне дзеркало <...> Сон сприймається як повідомлення від таємничого іншого, хоча насправді це інформаційно вільний «текст заради тексту» [23:124]. На думку В. Топорова, у моменти сновидінь просторово-часовий континуум набуває властивої всепроникності. Усе гнітюче для людини безслідно зникає, і вона входить у стан ейфорії, вищого звільнення, коли здається, що весь цей світ у цю сутінкову годину походить на сон [30:7]. М. Кодак стверджує, що сон – штучно змодельований спосіб прагматичного узусу автора, парадокс того, що, здавалося б, неможливо використати [21:65]. У центрі світу, змальованого Т. Шевченком, перебуває не абстрактна людина, а він сам у співвіднесенні з його світом, світом його народу [33:219]. Сон – акт рецепції ліричним суб'єктом топосу міста в тривимірній формі простору, яка доступна адекватному профілю героя-п'янички. Час і суспільство в реєстрі сновидіння – конкретно історичні, а тому об'єктивна часово-просторова дійсність належить у цьому випадку ліричному суб'єкту, який її і ретранслює.

«Український» і «сибірський» акти химерного сновидіння та сп'яніння ліричного героя поєми підготували кульмінацію – петербурзький акт [15:246]. Т. Шевченко категоріально змінює манеру розповіді ліричного суб'єкта, який перетворюється на селянина-п'яничку і вперше потрапляє до Петербурга. Гротескний «Сон» –

утілення ясного бачення сьогодення суспільства Петербурга й суспільно-просторових рамок цього сьогодення [28:34]. Тому завдяки цьому створено простір іконічних кодів міста, уплетених у його тло крізь рецепцію сп'янілої свідомості героя. Топос Петербурга в поемі реалізує єдиний просторово-часовий світ, що фіксується актуальним досвідом людини, у нашому випадку життєвим *cogito* ліричного суб'єкта. У поемі дедалі виразніше проглядає націософський складник, окреслюючи чинник генетичної, історичної пам'яті, яка не дозволяє авторові сприймати «болотяне місто» інакше, ніж чуже, вороже [4:9]. Перша картина Петербурга, у якій місто уподібнено до багнища, позначена різкою відразою ліричного героя: «У долині, мов у ямі, / На багнищі город мріє; / Над ним хмарою чорніє / Туман тяжкий...» [39:271]. Топос Петербурга відтворено з глибоко натуралістичними подробицями. Ліричний герой метафізично розчиняється в топосі міста, бачить його «кристалізує ядро» – локуси палацу імператора, Петропавлівського собору, фортеці, пам'ятника Петру I, просторові координати яких відбивають закономірну єдність у часі. Місто палаців і казематів стало невід'ємним складником національного міфу Т. Шевченка [38:38]. На нашу думку, Петербург у поемі «Сон» постає як кам'яний відбиток речей у просторі буття, які не змінюються в нескінченному часі. Рухи речей цивілізації, які ми визначаємо як часово-просторові, у тексті твору існують у нескінченному потоці історичного часу, який сприймається перш за все крізь досвід автора твору.

На думку М. Карповця, в осмисленні топографії міста його основними структурами постають «центр» і «периферія», де заактуалізовано різні культурні практики й коди. Із центру розгортається світ міста, і навколо нього він зосереджується у своєму соціокультурному розвитку, конденсуючи сакральні і профанні структури міської культури, що практично репродукують світ міста у своїй замкненості. Натомість периферія є крайньою точкою простору міста, що актуалізує низку антропологічних імпульсів, більшість з яких пов'язана із неспокоєм, страхом і невпевненістю [20:128]. «Центр» Петербурга презентовано локусом дії героя-націософа в палаці імператора та оточуючих архітектурних спорудах міста, а простір «периферії» позначено баченням життя пересічних людей у локусі міської вулиці.

У поемі «Сон» спостерігаємо метафізичне взаємопроникнення часу й простору, де головним репрезентантом цього відношення стає ліричний суб'єкт. Простір, на думку М. Гайдеггера, є конститутивним світу, зі свого боку характеризуваний як структурний момент буття-у-світі [36:124]. Ліричний герой вільно переміщується в просторі топосу міста, адже для нього це тривалий момент буття-у-світі, де часова

площина маркована подіями не лише сучасності, а й минувшини побудови життя Петербурга. Ми бачимо ліричного героя п'яницею в просторі міста в тривимірній моделі простору, бо крізь затьмарену напівсвідомість він бачить тло напівмарення подій Петербурга у «висоті», «ширині» й «довжині» (тому простір Петербурга об'ємний), а сам предметно-атрибутивний світ топосу стає «одним із модусів об'єктивного простору» [24:106], який піддається розпізнаванню імпліцитного реципієнта.

Уважаємо, що в поемі «Сон» зображено конструкт апокаліптичного топосу Петербурга. На місто герой «Сну» дивиться згори, з висоти пташиного польоту вниз, у метафізичний світ Петербурга він впадає, як гріх [18:69]. М. Мерло-Понті стверджує, що людина, вступаючи у світ за допомогою стабільних органів відчуття й установлених ланцюгів, може розраховувати на розуміння ментального й практичного простору, який виведе людину з її середовища та дозволить їй бачити все суще іншими очима через *cogito* [24:125]. Ліричний суб'єкт «впадає» в речовинний світ Петербурга для того, щоб відчутти й побачити його в символіко-атрибутивних і психологічних ракурсах. Розташування Петербурга, за Т. Шевченком, «у долині, мов у ямі», тобто нижче рівня моря, довершує загальну картину ірреального простору, розміщеного на маргінесах поетового космосу [8:99]. Взагалі, у симулятивному хронотопі Шевченкового Петербурга мапа передує території, його коди й комунікаційні матриці, неначе «чорні» діри космосу, всмоктують в себе все живе, органічне, буттєве, увесь довколишній біос [38:41]. Шевченків просторовий космос вибудований ніби вертикальна вісь знизу догори, на яку палімпсестово нашаровуються різні сфери буття міста в часопросторовому вимірі. Характерною рисою топосу Петербурга в поемі Т. Шевченка є близькість смертоносних інтенцій до географічного континууму міста.

Загалом у поемі Петербург сприймається як «місто-звір» влади царату, яка немає ні порядку, ні віри у святе й сокровенне. Однак ще на початку своєї подорожі ліричний герой, на наш погляд, не може визначитись із психологічним тлом фасаду Північної столиці: «То город безкрай. / Чи то турецький, / Чи то німецький, / А може, те, що й московський. / Церкви, та палати <...>» [39:271]. На думку М. Кодака, цілком закономірно, що столичний «город безкрай» – це культурно-історичний текст без чітких семіотичних меж [21:69], а відтак і спочатку без чіткої атрибутивної конотації. Ліричний суб'єкт відчуває кожною нотою своєї душі предметний світ невідомого ще для нього міста. З цього приводу слухними є слова Г.-Г. Гадамера: «Те, що висловлювання виражає, є тут якраз не тільки те, що в ньому має бути виражене, але насамперед і те, що знаходить своє вираження в цьому висловлюванні, хоча це зовсім не прагнуть виразити, відповідно це те, що

висловлювання «видає». У цьому широкому розумінні поняття «вираження» охоплює щось набагато більше, ніж просто мовне вираження. Інтерпретація, отже, має при цьому на увазі не те, що розуміється й вкладено в текст самим автором, а прихований сенс, який потребує розкриття. У цьому відношенні текст не просто постає доступним у розумінні сенсом, але потребує різноманітних тлумачень» [10:396]. Спираючись на розуміння інтерпретації художнього тексту Г.-Г. Гадамера, на наше переконання, з процитованого вище тексту поеми слід говорити про двоїсте ставлення Т. Шевченка до міста. Петербург – «хижий звір», але він має чималу культурну цінність для самого поета – це місто його становлення як особистості та майстра пензля. На думку О. Забужко, таке роздвоєння «<...> дається взнаки негайно, тільки-но індивід покидає замкнений етнокультурний мікрокосм патріархального села <...> й інтегрується в соціальні структури неіманентного йому «зовнішнього світу» – виступає як драма екзистенційного вибору» [18:43] (себто автор знаходиться між двома культурними й націософськими домінантами). Справді, протягом усього життя Т. Шевченко фактично не вкоренився в жодному конкретному середовищі – ані в селянському, ані в петербурзькому чи українському дворянсько-інтелігентському, ані, зрозуміло, у військовому, – не став інтегрованою часткою, виразником вузьких «корпоративних» поглядів і прагнень цих середовищ [27:75]. Однак Т. Шевченко вже після заслання на початку травня 1858 р. переймається думками про Петербург, де відчувається натхнення митця, який прагне почувати себе справді гордянином у нерозривній єдності з культурною традицією міста: «Я не вообразал в таком количестве остатков древней скульптуры в Эрмитаже, вероятно, они собраны со всех дворцов. В отделении новой скульптуры меня очаровал Танерини своей умирающей Душенькой <...>. Из Эрмитажа прошли мы на выставку цветов. Изумительная роскошь цветов и растений <...>» [40:179]. Проте, як зацентровує О. Забужко, Т. Шевченка викупили, але не купили: система його ціннісних орієнтацій «не затемнялась» особистими злетами й падіннями [18:47]. Отже, Т. Шевченко мав два індивідуальних погляди на місто: з одного боку – любові та величі як до центру культури та мистецтва, з іншого – ненависті до тих, хто нещадно плюндрував Україну.

Сприйняття міської картини Петербурга викриває царювання Миколи I: «Церкви, та палати, / Та пани пузаті, / І ні однісінької хати» [39:271]. У міському ландшафті Петербурга характерна деталь – «церкви та палати», тобто місто уособлює пласт чиновників, їхніх прислуг та адміністративні будівлі, що унеможливило побачити там звичну людину. Ліричний герой поеми опиняється в справжньому «серці

животіння» Петербурга – палаці імператора, потрапляючи на свято, феєрверк: «Та й пропхався у палати. / Боже мій єдиний!! / Так от де рай! уже нащо / Золотом облиті / Блюдолизи; аж ось і сам, / Високий, сердитий, / Виступає; обок його / Цариця небога» [39:272]. Ліричному героєві смішно бачити жалюгідну радість обивателів з нагоди незрозумілого свята. Перед царським палацом наш герой зустрічає дрібного чиновника цього простору міста – землячка з циновими гудзиками, який уособлює національно несвідому людину, пристосування до принад Петербурга та царату. У локусі палацу проходить картина «генерального мордобиття» (І. Франко), яка стає втіленням муштри й холуйства людей-пристосуванців: «До найстаршого... та в пику / Його як затопить!.. <...> / Та меншого в пузо – / Аж загуло!.. А той собі / Ще меншого туза / Межи плечі <...>» [39:273]. Потрапивши до царського палацу, герой знаходить шуканий «рай» у просторі трьох картин подорожі імперією загалом, але він зосереджується саме в Петербурзі як столиці деспотизму, підлабузництва та паразитичного способу буття.

В оточенні царя Миколи I ліричний герой поеми бачить панів-власників престолу, які постають узагальненим образом на тлі животіння Північної столиці імперії: «За богами – панства, панства / В сребрі та златі, / Мов кабани годовані, / Пикаті, пузаті!..» [39:272–273]. Тому Т. Шевченко здійснює деконструкцію усталеного міфу й образу Петербурга крізь семіосферу відтворення топосу. Образ імперії, яка втілюється в Петербурзі, за словами І. Дзюби, «побив і скреслив усі оті державославні» [16:88]. Петербург постає в письменнику як утілення надреального зла через те, що за своєю природною суттю призначений жити винятково чужим. На думку М. Жулинського, індивідуаліст Т. Шевченко не може (навіть під страхом смерті, як це переживалось у казематі) відректись від своїх поглядів, від своєї творчості [17:22]. Зокрема, не випадково в осерді ніцшеанського дискурсу М. Євшана лежить ідея індивідуалізму Т. Шевченка як сильної самодостатньої особистості [26:134]. З гострим індивідуалізмом Т. Шевченка пов'язаний екзистенціаль метафізичного бунту – відвертого бунту героя твору проти імперської дійсності та царату. Ліричний суб'єкт існує інтенційно в міському вимірі, згідно з положеннями феноменології М. Мерло-Понті, а тому «інтенція намічає просторовий маршрут тільки потім, щоб досягти дану спочатку мету; існує свого роду зерно руху, для якого об'єктивний маршрут – лише вторинний розвиток» [24:132–133], відтак «метою мандрів» є показ животіння столиці імперії, «зерно руху» – подорож у часі й просторі Петербургом, а «об'єктивний маршрут» – сприйняття міських побутових реалій і подробиць. Отже, у поемі «Сон» крізь призму художнього відображення Петербурга реалізовано

націософськи маркований екзистенціал особистості Т. Шевченка – метафізичний бунт, який втілюється в образі ліричного суб'єкта (за В. Топоровим, інтенсивний аспект відтворення образу міста [31:280]). Бунтар вимагає свободи для себе самого, але він ніколи не зазіхає на життя й свободу іншого. Бунт – це не тільки протест раба проти пана, а й протест людини проти світу рабів і панів [19:340]. Ліричний суб'єкт бунтує на животинні панства, оскільки бачить лишень блюдолизів і чиношанування.

Ю. Барабаш зазначає, що Петербург Т. Шевченка подано у відкрито соціально-історичному, відтак – націософському ракурсі, опозиція «Петербург – Україна» є безкомпромісно чіткою, як опозиція «столиця імперії – національна окраїна», «метрополія – колонія» [5:43]. Таким чином, націософська домінанта художнього відображення Петербурга Т. Шевченком характеризується опозицією столиця імперії Петербург – Україна. У цьому протиставленні не просто закорінено банальну відразу Т. Шевченка від Петербурга, а зображено набагато глибше – дитячу психологічну травму з народження, утрату батьків, панщину, які уособлювали імперію.

Домінантою Петербурга, за словами М. Анциферова, є характер його «кристалізуючого» ядра. Генезис Петербурга полягає в тому, що спочатку він будувався як місто-фортеця, а вже пізніше став адміністративним центром Російської імперії [3:119]. Ліричний герой перебуває не просто уві сні, хаотичному мареві, він чітко бачить «кристалізує ядро Петербурга» – палац, верхівку дзвіниці, фортецю, пам'ятник Петру I. Усі зазначені локуси Петербурга, говоряться словами Е. Гуссерля, становлять якусь зв'язну єдність, замкнену в собі, яка тягнеться в нескінченну єдність універсуму природи й цивілізації, що має універсальну просторово-часову форму [12:300]. Проте така єдність тільки фізична, у творі вона позбавлена одухотвореного і особистісного начала.

Дедалі чіткіше герой описує відомі локуси міста. Петропавлівську фортецю, яка була побудована за можливого нападу шведів, було пристосовано під в'язницю для особливо небезпечних щодо царату політичних в'язнів, а Петропавлівський собор з височенною дзвіницею став усипальницею російських царів: «По тім боці / Твердиня й дзвіниця, / Мов та швайка загострена, / Аж чудно дивиться. / І дзигарі теленькають» [39:274]. Тому й названим локусам Петербурга бракує «<...> якогось духовного простору, у якому вони могли б існувати один для одного і один на одного впливати» [12:382]. Осердям метафізики топосу Петербурга є аспект народження міста з волі імператора, що суперечило рустикальному простору, який долався ціною людських жертв. «Дитя Петрове» у поемі ніби персоніфіковано до імперського

монстра [7:93], тому місто – зловісний космос, що пожирає все живе і суще. Устами ліричного героя, який занурюється в метафізичний простір Петербурга, Т. Шевченко нагадує, що на руїнах цілком можливої самостійності України зростала Російська імперія. У творі автор подає історичну ретроспективу Петербурга з позицій cogito людини-українця. Як відомо, для будівництва Петербурга було докладено чимало сил українських реєстрових козаків, тому ліричний герой біля пам'ятника Петру I в напівсвітлі петербурзької ночі чує слова «вольного гетьмана» П. Полуботка крізь топас міста Глухова: «Царю проклятий, лукавий, / Аспиде неситий! / Що ти зробив з козаками? / Болота засипав / Благородними костюми; / Поставив столицю / На їх трупах катованих! <...> / Мене, вольного гетьмана, / Голодом замучив <...>» [39:275]. Погляд гетьмана П. Полуботка – це погляд українця-націософа, який сприймає столицю монструозної імперії крізь апокаліптичні і смертоносні інтенції, тому й Петербург у художньому зображенні Т. Шевченка є містом безневинно пролитої людської крові та кісток, на яких «животіє» імперська владна еліта та побудовано псевдодосконалі архітектурні локуси.

М. Анциферов упевнений, що genius loci (лат. дух-покровитель) Петербурга справедливо можна вважати пам'ятник його засновнику – Петру I [2:35], виготовлений з «каменю-Грому» гранітної скелі французьким скульптором Е. Фальконе 1782 р. [1:151], у якому порушено пропорції вершника і коня, що й викликало іронію ліричного протагоніста: «Аж кінь летить, копитами / Скелю розбиває! / А на коні сидить охляп <...> / І без шапки. Якимсь листом / Голова повита» [39:274]. Локус пам'ятника Петру I стає у топосі Петербурга апофеозом зла, а тому є кульмінаційним моментом у ракурсі дії всього топосу міста загалом. У просторовому діапазоні Петербурга над постаттю мідного вершника бачимо зорово-слуховий образ білої пташки, що уособлює замордовані Петром I людські душі, які випливають з потойбічного світу: «Біла хмара криє / Сіре небо. А в тій хмарі / Мов звір в гаї вис. / То не хмара – біла пташка / Хмарою спустилась» [39:276]. Поява образу білої пташки насичує картину топосу Петербурга містичними інтенціями, які втілюють надприродне буття померлих душ у просторі міста. Таким чином, опозиція «верх» позначена негативною конотацією.

Ми побачили «центр» Петербурга крізь погляд героя-націософа в палаці імператора, натомість після промовистого монологу-характеристики Петербурга він зустрічає ранок у місті на «периферії» й бачить лишень тепер убогих людей, які потерпають від царського свавілля, заробляючи собі на життя: «Розлетілись, розсипались, / Сонечко вставало <...> / Уже вбогі ворухились, / На труд поспішали <...>» [39:276]. Остання опозиція «низу» в Т. Шевченка –

семантично «чиста» по духу авторові, аніж «верх». Часовий вимір топосу Петербурга окреслено в рамках ночі, коли ліричний герой потрапляє до міста та бачить тло його локусів разом із животінням імперської еліти, а також ранку, який відображено семантично «чистим» з відтворенням «низів» суспільного прошарку міста. Ліричний герой співчуває знедоленим дівчатам, яких зустрічає в локусі міської вулиці: «Покрай улиць поспішали / Заспані дівчата, / Та не з дому, а додому! / Посилала мати / На цілу ніч працювати, / На хліб заробляти» [39:276].

Наостанок «петербурзьких мандрів» ліричний герой поеми, хоч і впевнившись, що в столиці нічого, крім ненажерливої імперської сатрапи, бенкетів та блюдолизів, немає, знову потрапляє в палац Миколи I: «Що там робиться. Приходжу: / Старшина пузата / Стоїть рядом; сопе, хропе, / Та понадувалось, / Як індики, і на двері / Косо поглядало <...> / Неначе з берлоги / Медвідь виліз, ледве-ледве / Переносить ноги. / Та одутий, аж посинів, / Похмілля прокляте / Його мучило» [39:277]. Микола I втілює образ квазіправдивого охоронця «гетеротрофного» простору міста, неодмінними складниками якого є злочинність, деспотизм, антигуманність. Суспільний прошарок Петербурга є величезною несправедливістю, тому що він негуманний з причини своєї структурованості. Відтак суспільство у профанному світі поза топосом Петербурга стає жертвою власної пасивності й нерозумності: «А братія мовчить собі, / Витріщивши очі! / Як ягнята: «Нехай, – каже, – / Може, так і треба» [39:265].

Для ліричного суб'єкта простір Петербурга цілковито вільний, адже він метафізично присутній у кожному локусі, він не закутий у кайдани, як його співвітчизники, він вільний не тільки фізично (за Р. Декартом), але й духовно (за Ж.-П. Сартром). З цього приводу слушно зазначає М. Мерло-Понті про те, що завжди є якась свобода в тому, у чому й де перебуває людина – це «якийсь розумовий простір, який належить облаштувати» [24:57]. Вільно перебуваючи в локусах міста, ліричний герой і займається свого роду «оригінальним» облаштуванням простору й часу Петербурга. Так, на думку В. Молчанова, основні просторові характеристики часу у феноменології Е. Гуссерля збігаються по суті з загальнопоширеними: «занурення» (у минуле), «наповнення» (тривалості), «протяжність», «потік», «перехід», «розширення» і, нарешті, «точка» («в кожній точці тут має місце розширення») [25:440]. У поемі «Сон» бачимо «занурення» в минуле ліричного героя (побудова міста реєстровим козацтвом, царювання Петра I та Катерини II), «наповнення» топосу Петербурга ландшафтними забудовами (Петропавлівський собор, фортеця, палац). «Протяжність» здійснюється в локусах міста, що виражають його осяжний розмір у просторі буття. «Потік» реалізовано крізь метафізичне буття героя у

різних площинах локусів міста одночасно (за О. Фоменко, топос просторової одночасності [35]). «Перехід» відтворено в приземленні героя, коли той бачить нескінченні одноманітні архітектурні споруди в часовому вимірі ночі та спостерігає за рухом знедоленого люду і дівчат-повій зранку. Момент «розширення» позначає об'ємне наповнення кожного локусу смислами й атрибутами та опозицією «верх» – «низ», а тому будь-яка «точка» простору стає місцем розширення топосу (наприклад, локус пам'ятника Петру I тощо). Топос Петербурга лінійний, бо події розгортаються у ряді окремих структурних локусів, та об'ємний водночас, оскільки заактуалізована опозиція зображення «верх – низ», коли ліричний герой потрапляє до міста («небо», «палац», «верхівка дзвіниці», «центр») та бачить весь спектр простору («мов у ямі», «вулиці», «периферія»).

Топос Петербурга – це широкий простір розуміння ліричним суб'єктом сутнісної основи «досконалого» міського ландшафту. Однак просторовість або, точніше, місцевість, відіграє в бутті світу зовсім особливу, конститутивну роль [37:175], роль націософа-провісника простору міста перш за все. «Конститутивна роль» належить ліричному суб'єкту, який облаштовує буттєвий простір міста відповідно до авторських інтенцій. Феноменологічний простір розкриває нову нескінченну сферу буття як сферу нового, трансцендентального, досвіду [13:42–43] для ліричного суб'єкта в метафізичному вимірі. У нашому випадку йдеться передусім про просторову сферу смислів рецепції міської атрибутики крізь *sogito* ліричного суб'єкта в середовищі Петербурга. Ця сфера смислів пов'язана із зображенням профанного світу топосу міста, де зосереджено модус секуляризованого буття владної верхівки та злиденного буття пересічних городян. Наявність деспотичної влади міста й відсутність справедливої суспільної структури є доміантними в Петербурзі. М. Кодак зазначає, що обличчя Петербурга має статичний вияв, що уклався в певний текст прагматично, шляхом використання знакових ресурсів зодчого мистецтва для закріплення певних ідеологем [21:69]. На думку О. Хоменка, Т. Шевченка, для якого метафізичні мандри минушиною окреслювалися як найінтенсивніша напрямна художньої практики, просто не міг не зупинитися на автентичній імперській столиці [38:38], яка полягає в зображенні кам'яного обличчя міста, що будувалося на крові реєстрового козацтва. Для Т. Шевченка ідеальна спільність і суспільна структура в місті повинні становити не владні імперські, а суто моральні та екзистенціальні категорії [11:117]. Петербург у тексті поеми є моделлю ідеальної спільності лише для царів, малоросів-запроданців, але не задля простих людей. Говорячи словами Ю. Лотмана, Петербург є «ексцентричним містом», себто таким, що



розташоване на маргінесах культурного універсуму буття й має в основі протистояння рустикального й цивілізаційного начал. Простір Петербурга актуалізує опозицію «природне – штучне», інакше кажучи, це місто, що створене всупереч природі як перемога розуму над стихіями [23:321]. Петербург утілює форму безособистісної парадигми буття людини, що, у розумінні Т. Шевченка, постає як суспільна структура, невід’ємною суттю якої є зло, соціальна нерівність, насильство, поневолення [29:72], тому ім’я Петербурга, образ Петербурга, метафора Петербурга маркують антиімперське спрямування й націософські основи поеми письменника [6:128], які мають яскраве втілення в семіотичі досліджуваного метафізичного простору міста.

Отже, метафізичний модус відтворення топосу Петербурга у поемі «Сон» («У всякого своя доля...») позначений надреальним сприйняттям ліричним суб’єктом предметно-атрибутивних реалій міста, а також способом його міського буття, яке інтенсифіковане в локусах-психологемах, утворюючи топос просторової

одночасності подій. Надчуттєвий аспект відображення топосу міста пояснюється гостро індивідуальною рецепцією атрибутики та бунтом ліричного суб’єкта на тлі животіння владної верхівки. Петербург репрезентовано як місто, що за своєю природною суттю призначене бути гетеротрофом українства. Топос Петербурга – це феноменологічний простір надчуттєвого освоєння урбаністичної дійсності крізь cogito ліричного суб’єкта з відтворенням неприйнятної героєві способу буття в міському вимірі. Таким чином, у поемі «Сон» натрапляємо на взаємопроникнення інтенційного буття автора й ліричного суб’єкта на рівні cogito просторових структур міського середовища. Cogito ліричного суб’єкта та його рефлексивна свідомість спрямовані на націософську й психологічну рецепцію топосу Петербурга. Зважаючи на викладене вище, констатуємо споглядально-рефлексивне розкриття аспекту феноменів свідомості автора й ліричного суб’єкта. Перспективи подальших досліджень полягатимуть в інтерпретації особливостей і проблематики історичного топосу міста у поезії та прозі Т. Шевченка.

## Література

1. Авсеенко В. Г. 200 лет С.-Петербурга : исторический очерк / В. Г. Авсеенко. СПб. : Издательство Санкт-Петербургской Городской Думы : скоропечатня П. О. Яблонского. 1903. 296 с.
2. Анциферов Н. П. «Непостижимый город...» Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина / сост. М. Б. Вербловская. СПб. : Лениздат, 1991. 335 с.
3. Анциферов Н. П. Пути изучения города как социального организма. Ленинград: Сеятель, 1926. 151 с.
4. Барабаш Ю. Гоголь і Шевченко (Акценти). *Слово і час*. 2009. № 12. С. 3–17.
5. Барабаш Ю. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...» Гоголь і Шевченко. Порівняльно-типологічні студії. Харків: Акта, 2001. 375 с.
6. Барабаш Ю. Просторинь Шевченкового слова: текст – контекст, семантика – структура. К. : Темпора, 2011. 508 с.
7. Барабаш Ю. Тарас Шевченко: імператив України : Історіо- й націософська парадигма. К. : Києво-Могилянська академія, 2004. 181 с.
8. Боронь О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка. К. : Агентство «Україна», 2005. 152 с.
9. Вяземский П. А. Стихотворения / вступ. ст. Л. Я. Гинзбург; сост., подгот. текста и примеч. К. А. Кумпан. Ленинград: Сов. писатель, 1986. 544 с.
10. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М. : Прогресс, 1988. 704 с.
11. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / пер. з англ. С. Павличко. К. : Радянський письменник, 1991. 212 с.
12. Гуссерль Э. Избранные работы / сост. В. А. Куренной. М. : Издательский дом «Территория будущего», 2005. 464 с.
13. Гуссерль Э. Картезианские медитации / пер. с нем. В. И. Молчанова. М. : Академический проект, 2010. 229 с.
14. Гуссерль Э. Собрание сочинений / перев. с нем. В. И. Молчанова. М. : Гнозис, Дом интеллектуальной книги, 2001. Т. 3. Логические исследования. 577 с.
15. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість. К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 718 с.
16. Дзюба І. Царі. Монархія. Монархізм: Візія Тараса Шевченка. *Сучасність*. 2004. № 9. С. 78–90.
17. Жулинський М. Дві половинки українського серця. Шевченко і Гоголь: Петербург: у пошуках власної сутності. *Бахмутський шлях*. 2010. № 1/2. С. 3–23.
18. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. К. : Факт, 2009. 148 с.
19. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М. : Политиздат, 1990. 415 с.
20. Карповець М. В. Місто як світ людського буття: філософсько-антропологічний аналіз: дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04. К., 2013. 224 с.
21. Кодак М. Прагматичний узус реалізму (Комедія Шевченка «Сон» як текст). *Слово і час*. № 11. 2001. С. 60–73.

22. Левицький В. Наснага та моторошність «іного краю»: урбанізм у літературних творах Тараса Шевченка. *Слово і час*. 2015. № 3. С. 28–36.
23. Лотман Ю. М. Семіосфера. СПб.: «Искусство – СПб», 2000. 704 с.
24. Мерло-Понти М. Феноменологія восприяття / пер. с франц.; под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента, Наука, 1999. 603 с.
25. Молчанов В. И. О пространстве и времени внутреннего опыта. *Сущность и слово*: сб. научных статей к юбилею профессора Н. В. Мотрошиловой. М.: Феноменология и герменевтика, 2009. С. 437–456.
26. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К.: Либідь, 1999. 447 с.
27. Пахаренко В. Начерк Шевченкової етики. Черкаси: Брама-Україна, 2007. 208 с.
28. Рубчак Б. Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу: Есеї / упоряд. В. Габор. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. 484 с.
29. Сабадуха В. Українська національна ідея та концепція особистісного буття. Івано-Франківськ: Фоліант, 2012. 176 с.
30. Топоров В. Н. Vilnius, Wilno, Вильна: город и миф. *Балто-славянские этноязыковые контакты*: сб. науч. тр. М.: Наука, 1980. С. 3–71.
31. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследование в области мифопоэтического. М.: Прогресс. Культура, 1995. 624 с.
32. Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури. *Література. Теорія. Методологія* / пер. з польської С. Яковенка; упорядкув. і наук. ред. Д. Уліцької. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 114–135.
33. Філософська думка в Україні: Біобібліогр. словник / Авт. кол.: В. С. Горський, М. Л. Ткачук, В. М. Нічик та ін. К.: «Пульсари», 2002. 244 с.
34. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук. К.: НАН України; Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди; Абрис, 2002. 742 с.
35. Фоменко Е. Г. Городской топос в «Дублинцах» Джеймса Джойса: синхронизация пространственной одновременности. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Лінгвістика і літературознавство*: Міжвуз. зб. наук. ст. 2010. Вип. XXIII. Ч. 4. С. 32–39.
36. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. В. Библихина. Харьков: «Фолио», 2003. 503 с.
37. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. Томск: Издательство «Водолей», 1998. 384 с.
38. Хоменко О. Шевченко у Петербурзі: ініціація кшатрія. *Українознавство*. № 1. 2005. С. 36–45.
39. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 6 т. / редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. К.: Наукова думка, 2003. Т. 1: Поезія 1837-1847. 784 с.
40. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 6 т. / редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. К.: Наукова думка, 2003. Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості. 496 с.
41. Ямпольський М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 616 с.

## References

1. Avseienko V. G. 200 let S.-Peterburga: istoricheskyi ocherk. SPb.: Izdanie Sankt-Peterburgskoy Gorodskoy Dumy: skoropchatnia P. O. Iablonskogo, 1903. 296 s.
2. Antsyferov N. P. «Nepostizhymyi gorod...» Dusha Peterburga. Peterburg Dostoievskogo. Peterburg Pushkina / sost. M. B. Verblovskaia. SPb.: Lenizdat, 1991. 335 s.
3. Antsyferov N. P. Puti izucheniia Goroda kak sotsialnogo organizma. Leningrad: Seiatel, 1926. 151 s.
4. Barabash Iu. Gogol i Shevchenko (Aktenty). *Slovo i chas*. 2009. № 12. S. 3–17.
5. Barabash Iu. «Koly zabudu tebe, Ierusalyme...» Gogol i Shevchenko. Porivnialno-typologichni studii. Kharkiv: Akta, 2001. 375 s.
6. Barabash Iu. Prostorin Shevchenkovogo slova: tekst – kontekst, semantika – struktura. K.: Tempora, 2011. 508 s.
7. Barabash Iu. Taras Shevchenko: imperatyv Ukrainy: Istorio- y natsiosofska paradygma. K.: Kyiivo-Mogylianska akademiia, 2004. 181 s.
8. Boron O. Poetika prostoru v tvorchosti Tarasa Shevchenka. K.: Agentstvo «Ukrayina», 2005. 152 s.
9. Viazemskiy P. A. Stikhotvoreniia / vstup. st. L. IA. Ginzburg; sost., podgot. teksta i primech. K. A. Kumpan. Leningrad: Sov. pisatel, 1986. 544 s.
10. Gadamer X.-G. Istinna i metod: Osnovy filosofskoy hermenevtyky / per. s nem.; obshch. red. i vstup. st. B. N. Bessonova. M.: Progress, 1988. 704 s.
11. Grabovych G. Shevchenko iak mifotvorets: Semantika symvoliv u tvorchosti poeta / per. z ang. S. Pavlychko. K.: Radianskyi pysmennyk, 1991. 212 s.
12. Gusserl E. Izbrannye raboty / sost. V. A. Kurennoy. M.: Izdatelskiy dom «Territoriiia budushchego», 2005. 464 s.
13. Gusserl E. Kartezijskie meditatsii / per. s nem. V. I. Molchanov. M.: Akademicheskiiy proekt, 2010. 229 s.
14. Gusserl E. Sobraniie sochineniy / perev. s nem. V. I. Molchanov. M.: Gnozis, Dom intellektualnoy knigi, 2001. T. 3. Logicheskie issledovaniia. 577 s.

15. Dziuba I. Taras Shevchenko. Zhyttia i tvorchist. K.: Vydavnychiy dim «Kyivo-Mogylianska akademiia», 2008. 718 s.
16. Dziuba I. Tsari. Monarkhiia. Monarkhizm: Viziiia Tarasa Shevchenka. *Suchasnist.* 2004. № 9. S. 78–90.
17. Zhulynskyi M. Dvi polovynky ukrayinskogo sertsia. Shevchenko i Gogol: Peterburg: u poshukakh vlasnoyi sutnosti. *Bakhmutskyi shliakh.* 2010. №1/2. S. 3–23.
18. Zabuzhko O. Shevchenkiv mif Ukrainy. Sproba filosofskogo analizu. K.: Fakt, 2009. 148 s.
19. Kamiu A. Buntuiushchiy chelovek. Filosofiiia. Politika. Iskusstvo. M.: Politizdat, 1990. 415 s.
20. Karpovets M. V. Misto iak svit liudskogo buttia: filosofskyi-antropologichniy analiz: dys. ... kand. filos. nauk: 09.00.04. K., 2013. 224 s.
21. Kodak M. Pragmatychnyi uzus realizmu (Komediia Shevchenka «Son» iak tekst). *Slovo i chas.* № 11. 2001. S. 60–73.
22. Levytskyi V. Nasnaga ta motoroshnist «inogo kraiu»: urbanizm u literaturnykh tvorakh Tarasa Shevchenka. *Slovo i chas.* 2015. № 3. S. 28–36.
23. Lotman I. U. M. Semiosfera. SPb.: «Iskusstvo – SPB», 2000. 704 s.
24. Merlo-Ponti M. Fenomenologiiia vospriiatiiia / per. s frants. ; pod red. I. S. Vdovinoi, S. L. Fokina. SPb.: Iuventa, Nauka, 1999. 603 s.
25. Molchanov V. I. O prostranstve i vremeni vnutrennego opyta. *Sushchnost i slovo: sb. naychnykh statey k iubileiu professora N. V. Motroshilovoi.* M.: Fenomenologiiia i germenetika, 2009. S. 437–456.
26. Pavlychko S. Diskurs modernizmu v ukraiynskiy literaturi. K.: Lybid, 1999. 447 s.
27. Pakhareno V. Nacherk Shevchenkovoii etyky. Cherkasy: Brama-Ukrayina, 2007. 208 s.
28. Rubchak B. Mity metamorfoz, abo Poshuky dobrego svitu: Esei / uporiad. V. Gabor. Lviv: LA «Piramida», 2012. 484 s.
29. Sabadukha V. Ukrayinska natsionalna ideia ta kontsepsiia osobystogo buttia: Monografiia. Ivano-Frankivsk: Foliant, 2012. 176 s.
30. Toporov V. N. Vilnius, Wilno, Vilna: Gorod i mif. *Balto-slavianske etnoiazykovye kontakty: sb. nauch tr.* M.: Nauka, 1980. S. 3–71.
31. Toporov V. N. Mif. Ritual. simvol. Obraz: issledovaniia v oblasti mifopoeticheskogo. M.: Progress. Kultura, 1995. 624 s.
32. Ulitska D. Fenomenologichna filosofiiia literatury. *Literatura. Teoriiia. Metodologiiia* / per. z polskoii S. Iakovenka; uporiadkuv. i nauk. red. D. Ulitskoi. K.: Vydavnychiy dim «Kyivo-Mogylianska akademiia», 2008. S. 114–135.
33. Filosofska dumka v Ukraini: Biobibliogr. slovnyk / Avt. kol.: V. S. Gorskyi, M. L. Tkachuk, V. M. Nychk ta in. K.: «Pulsary», 2002. 244 s.
34. Filosofskiy entsyklopedychniy slovnyk / gol. red. V. I. Shynkaruk. K.: NAN Ukrainy; In-t filosofii im. G. S. Skovorody; Abrys, 2002. 742 s.
35. Fomenko E. G. Gorodskoy topos v «Dublintsakh» Dzheyma Dzhoyasa: sinkhronizatsiia prostranstvennoy odnovernennosti. *Aktualni problemy slovianskoyi filologii. Lingvistyka i literaturoznavstvo: Mizhvuz. zb. nauk. st.* 2010. Vyp. XXIII. Ch. 4. S. 32–39.
36. Khaydegger M. Bytie i vremia / per. s nem. V. V. Bibikhina. Kharkov: «Folio», 2003. 503 s.
37. Khaydegger M. Prolegomeny k istorii poniatiiia vremeni. Tomsk: Izdatelstvo «Vodoley», 1998. 384 s.
38. Khomenko O. Shevchenko u Peterburzi: initsiatsiia kshatriia. *Ukrayinoznavstvo.* № 1. 2005. S. 36–45.
39. Shevchenko T. G. Povne zibrannia tvoriv: u 6 t. / redkol.: M. G. Zhulynskyi (golova) ta in. K.: Naukova dumka, 2003. T. 1: Poeziiia 1837-1847. 784 s.
40. Shevchenko T. G. Povne zibrannia tvoriv: u 6 t. / redkol.: M. G. Zhulynskyi (golova) ta in. K.: Naukova dumka, 2003. T. 5: Shchodennyk. Avtobiografiia. Stati. Arkheologichni notatki. «Bukvar iuzhnoruskiy». Zapisi narodnoyi tvorchosti. 496 s.
41. Iampolskyi M. Tkach I vizioner: Ocherki istorii reprezentatsii, ili O materialnom i idealnom v kulture. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. 616 s.

**Боклах Дмитро Юрійович**, здобувач кафедри української літератури факультету української філології та соціальних комунікацій, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка (пл. Гоголя, 1, м. Старобільськ, Луганська обл., 92703, Україна); e-mail: dmytro.boklakh@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0691-7034>

**Боклах Дмитрий Юрьевич**, соискатель кафедры украинской литературы факультета украинской филологии и социальных коммуникаций, Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко (пл. Гоголя, 1, г. Старобельск, Луганская обл., 92703, Украина); e-mail: dmytro.boklakh@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0691-7034>

**Boklakh Dmytro Iuriiiovych**, Candidate for a Degree of the Ukrainian literature Department of the Faculty of Ukrainian Philology and Social Communications of Luhansk Taras Shevchenko National University (Gogol Square, 1, Starobilsk city, Lugansk region, 92703); e-mail: dmytro.boklakh@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0691-7034>

УДК 821.161.1'052-3Лесков.09  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-04

## Эстетические особенности таинственного и игрового в художественном мире произведений Н. С. Лескова («Обойденные», «Святочные рассказы», «Чертовы куклы»)

*Л. А. Скубачевская*

*кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы  
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина;  
e-mail: skubachevskaya@gmail.com; https://orcid.org/0000-0002-1947-7015*

*А. С. Титова*

*студентка филологического факультета,  
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина;  
e-mail: sasha\_titova@hotmail.com*

---

В статье исследуется использование Лесковым приемов пародии, карикатуры, черного юмора, поэтики маскарада, снов и фантастики, запутанных сюжетных ходов и др. элементов игровой поэтики. Особенно важными для нее оказываются смена точек зрения, игра с читательскими ожиданиями, авторская ирония. Исследованные мотивы, приемы, игровая поэтика и жанровые эксперименты демонстрируют художественное новаторство Лескова, «переходные» явления в литературе конца 19 в., иногда некоторые сближения с «новой» прозой рубежа 19–20 вв. Кроме того, показано, что «игровые» мотивы и приемы используются писателем так, что благодаря им он находит в повседневности знаки, указывающие на тайны бытия, а это переводит восприятие его прозы из нравственно-психологической плоскости в сферу онтологии.

**Ключевые слова:** Лесков, тайна, игра, маскарад, сон, мотив, ирония

**Скубачевська Л. О., Титова О. С. Естетичні особливості таємничого та ігрового в художньому світі творів М. С. Лескова («Обійдені», «Святкові оповідання», «Чортові ляльки»)**

Актуальність дослідження визначається зростаючим інтересом сучасного літературознавства до проблеми духовно-таємничого початку в природі та поведінці людини в художньому світі прози Лескова. У статті охарактеризовані естетичні особливості таємничого та ігрового в творах Лескова. Об'єктом дослідження є оповідання «Привид в Інженерному замку» з циклу «Святкові оповідання» (1889) та романи «Обійдені» (1865) і «Чортові ляльки» (1891). Ці твори, різні за жанром і написані в різний час, єдине наявність в них мотивів таємниці, обману, підміни, ляльки, смерті, ігрового простору маскараду, ілюзорного простору сну, експерименту з жанром, що і є предметом дослідження.

У статті показано, що Лесков використовує прийоми пародії, карикатури, чорний гумор, поетику маскараду, сні і фантастику, запутані сюжетні ходи та інші елементи ігрової поетики. Особливо важливими для неї виявляються зміна точок зору, гра з читацькими очікуваннями, авторська іронія. Герої в нього стають ляльками-маріонетками, психологія відходить на периферію, соціальний аспект нівелюється, відчуття загадкових явищ ускладнює художню картину світу. В цілому досліджені мотиви, прийоми, ігрова поетика і жанрові експерименти демонструють художнє новаторство Лескова, «перехідні» явища в літературі кінця 19 століття, іноді деякі зближення з «новою» прозою межі 19–20 століть. Крім того, показано, що «ігрові» мотиви і прийоми використовуються письменником так, що завдяки ним він знаходить в повсякденності знаки, що вказують на таємниці буття, а це переводить сприйняття його прози з морально-психологічної площини в сферу онтології.

**Ключові слова:** Лесков, таємниця, гра, маскарад, сон, мотив, іронія

**Skubachevskaya L. A., Titova A. S. The esthetic features of the mysterious and playful in the art world Leskov's works ("Neglected People", "Christmas Stories", "The Devil Dolls")**

The relevance of the subject is determined by the growing interest of contemporary literary criticism to the problem of the spiritually mysterious aspects of human nature and behavior described in the Leskov's art. The author brings it closer to the New Literature of the turn of the 19–20 centuries.

The purpose of the article is the characterization of esthetic mysterious and playful features the Leskov's art. The object of the work is study the novel "The ghost in the Engineering Castle" belonging to the "Christmas Stories" (1889) and "Neglected People" (1865) and "The Devil Dolls" (1891). These works are distinguished by genres and time of writing. On the other hand, the existence of mysterious, deception, switch, masquerade, dream motives unites these novels. This fact defines the study matter.

As it turned out, Leskov uses literary devices such as parody, caricature, black humor, poetics of masquerade, dreams and fantasy, complicated storylines, etc. All of them relate to the poetics of game. The most important among them are changing the points of view, the game with the reading expectations and the author's irony.

As a whole, researched motives, methods, the poetics of game and the experiments with the genre show us Leskov's artistic innovation, "transitional" phenomenon in the literature of the end of 19 century. Either it shows us certain convergences with New Prose of the turn of 19 and 20 centuries. Furthermore, the research has shown that Leskov uses the game to find out the signs of human being mystery in everyday life. His fact transfers the prose perception from the moral and psychological field to ontology.

**Key words:** Leskov, mystery, game, masquerade, genre, dream, motive, irony

---

За последние десятилетия отечественная наука сумела по-новому подойти к осмыслению основных направлений развития русской литературы рубежа 19–20 веков – как в русле модернизма, так и неореализма. Результаты этих исследований позволяют по-новому взглянуть и на предшествующие этапы литературного процесса 19 столетия, готовившие многие новации искусства «серебряного века». Предлагается именно такой ракурс рассмотрения произведений одного из выдающихся реалистов второй половины 19 века – Николая Семеновича Лескова. В результате будет предложено во многом прочтение его «Святочных рассказов» (1889) и романов «Обойденные» (1865) и «Чертовы куклы» (1891). Представляется, что в произведениях Лескова, разных по жанру и написанных в разное время, важную роль играет не только *тайное, сокрытое и непознаваемое*, но и *случайное, мнимое, игровое*, и исследование роли обмана, тайны, игрового пространства маскарада, иллюзорного пространства сна, эксперимента с жанром позволит по-новому взглянуть на место и значение этого писателя в литературном процессе «переходного» периода 1880-х годов. Цель исследования – охарактеризовать эстетические особенности таинственного и игрового в художественном мире произведений Лескова.

Анализ поэтики святочных рассказов Лескова показал, что при бытописании, воспроизведении живой повседневности и «истинных происшествий», в них избыточно много различных случайностей, совпадений, неожиданностей, розыгрышей, обманов, подмен, самозванцев, привидений, сновидений, иллюзий и т.д. Это свидетельствует о внимании писателя к «таинству бытия», которое «вторгается в повседневную жизнь» [4: 434].

Как создатель святочных рассказов, автор вроде бы занят «разоблачением суеверий» и «выведением морали». В то же время, представляется, что для таких простых нравоучений в лесковских рассказах слишком сложные сюжеты, сосредоточивающие внимание читателей на быстро сменяющих друг друга слишком многочисленных для маленьких рассказов случаях. Поэтому разоблачения и мораль в конце рассказов производит не такое сильное впечатление, как переданное ощущение власти случая, тайны. При этом некоторые случаи как будто не случайны, а подстроены героями и потом разоблачаются: они чудесны для необразованного героя, но не для ироничного автора и проницательного читателя.

В святочных рассказах Лескова все оказываются не такими, какими представляются, и люди постоянно сталкиваются с фальшивками, подлогами, масками, иллюзиями, и произведения строятся по формуле казалась/оказалось. В рассказах очень важна роль игрового начала, пародии, карикатуры, черного юмора, для них

характерна смена точек зрения, игра с читательскими ожиданиями, авторская ирония.

Так, например, в рассказе «Привидение в Инженерном замке» (1882) повествуется как будто о реально произошедшем случае, имевшем поучительный смысл. Неожиданно этот святочный рассказ даже обнаруживает очерковое начало: говорится о действительной истории Инженерного замка, бывшего Михайловского, построенного для императора Павла I, убитого в этом же замке в 1801 году; в связи с происходящими в замке событиями дается (хотя и в ироничном ключе) ссылка на книгу Д.В. Кобеко «Цесаревич Павел Перович», действительно изданную в Петербурге в 1881 году; рассказывается, как императорский замок стал Инженерным и в нем появились кадеты; сюжетным центром лесковского рассказа является смерть реального исторического лица – инженера-генерал-майора Петра Карловича Ломновского, бывшего начальником Главного инженерного училища с 1844 года. Кроме того, рассказ имеет подзаголовок «Из кадетских воспоминаний», и действительно, воспоминания кадета И.С. Запорожского, выпустившегося из училища в 1864 году, послужили материалом для рассказа.

В то же время с самого начала якобы достоверного рассказа автор плотно наполняет его разного рода таинственными легендами, слухами, покойниками, гробами, призраками и т.д. Во-первых, конечно, призрак императора Павла, жестоко убитого ночью в собственной спальне своими подданными. Во-вторых, голос и тень Петра Великого, виденные и слышанные и Павлом, и «людьми к нему приближенными»: «Прадед будто бы покидал могилу, чтобы предупредить своего правнука, что дни его малы и конец их близок. Предсказание сбылось» [2: VII: 44]. В-третьих, «темная» «репутация» замка: «Есть дома, где, по общему мнению, *нечисто* <...> Таинственные явления, приписываемые духам и привидениям, замечали здесь почти с самого основания замка» [2: VII: 44].

Кроме этого, еще история о кадете, по слухам, засеченном розгами насмерть за провинность перед «высоким лицом»: «сам этот кадет стал новым привидением. Товарищи начали его видеть «всего иссеченного» и с гробовым венчиком на лбу» [2: VII: 46].

Центральное событие сюжета – смерть генерала Ламновского – случилось «поздней осенью, в ноябре месяце, когда Петербург имеет самый человеконенавистный вид: холод, пронизывающая сырость и грязь; особенно мутное туманное освещение тяжело действует на нервы» [2: VII: 48].

И, наконец, появление *Серого человека*, который «встает» и «ходит» в *сумерках*, что, с одной стороны, отсылает рассказ Лескова к философской лирике Ф.И. Тютчева, а с другой, – сближает его с мировидением новой, модернистской литературы: «Известно, что в

сумерках в душах обнаруживается какая-то особенная чувствительность – возникает новый мир, затмевающий тот, который был при свете: хорошо знакомые предметы обычных форм становятся чем-то прихотливым, непонятным и, наконец, даже страшным. <...> мир обращается в сон, а сон – в мир... Это заманчиво и страшно, и чем более страшно, тем более заманчиво и завлекательно...» [2: VII: 49–50].

Конечно, очевидно, что рассказ Лескова имеет целью высмеять суеверия, «разоблачить вредный предрассудок», и священник связывает Серого человека с совестью. Однако представляется, что для такой простой морали в произведении слишком перегруженный перипетиями сюжет. Дело усложняется тем, что важную роль здесь имеет игровое начало.

В рассказе масса розыгрышей, накладывающихся один на другой, а весь рассказ строится вокруг тайны о призраке. Так, один кадет наряжался в белую простыню и, выглядывая в таком виде из проема окна замка, пугал прохожих. За это, по слухам, он был убит и стал являться уже «настоящим призраком». Разумеется, что это старшие кадеты таким образом пугали младших, причем «сами поддельватели привидения его тоже побаивались» [2: VII: 46].

Кадеты же, недолюбливая своего начальника генерала Ламновского, сочинили на него *карикатуру* с «доением носа», и еще распустили слух, что он «знается с нечистою силою и заставляет демонов таскать для него мрамор», и теперь демоны ждут его кончины, потому что это возвратит им свободу [2: VII: 48]. В именины же генерала кадеты ежегодно устраивали ему «похороны» – с чучелом в маске, со свечами, погребальными песнями и т.д.

Наконец, кульминационный эпизод рассказа посвящен действительным похоронам Ламновского: кадеты, дежурившие у гроба так боялись, что решили и над мертвым генералом проделать шутку с носом, и в этот момент точно появилось привидение – то ли оскорбленный покойник встал из гроба, то ли сам дух замка, то ли Серый человек. В действительности это была изможденная болезнью вдова генерала, «тихая, как ангел» и «добрый гений» [2: VII: 47], сама умирающая, вставшая со смертного одра, чтобы проститься с мужем. В целом все эти шутки рядом со смертью, приключения и смех у гроба граничат с черным юмором, с которым тесно связан абсурд в литературе.

Так же и в других рассказах цикла смех в как будто веселых финалах возникает от несовпадения между тем, что говорится, и тем, что это значит, тем, о чем думает ироничный автор.

Таким образом, в святочных рассказах Лесков не столько выводит «какую-нибудь мораль», сколько «пересмеивает» ее – с помощью обмана ожиданий читателя, игры, запутанных сюжетных

ходов, и в результате даже пародирует сам жанр святочного рассказа. В то же время писатель, изображая повседневный быт, указывает и на ощущение человеком тайны собственной природы и окружающего его мира, на то, что открывается за привычным видом вещей, явлений, а это сближает его художественный мир с «новой» прозой рубежа 19–20 веков.

В романе «Обойденные» исследованный *мотив маскарада* оказывается связанным с мотивами интриги, притворства, насмешки, игры. Причем граница между игрой и не-игрой стирается, появляются мотивы тайны, судьбы, смерти, в конце концов возникает мотив «жизнь – игра».

Н.Н. Старыгина о романе Лескова «На ножах» писала, что «в область игры в антинигилистических романах втягиваются *темные силы (отрицательные герои)*» [5: 96]. В «Обойденных» же «интригой», разлучившей героев, причиной нарушения обещаний, данных Долинским Анне Михайловне, стала прекрасная, любящая Анну Михайловну, тоже «чистою» любовью, «положительная» Дора.

Влюбляясь в Дору и предавая Анну Михайловну, Долинский думает о Доре: «Ее странные намеки, ее порывы, которых она не может сдержать, или... не хочет даже сдерживать! Потом ему казалось, что Даша всегда была такая, что она просто, *по обыкновению своему, шалит, играет* своими странными вопросами, и ничего более» [2: III: 178]. Любительница же маскарадов и «странных вопросов» Дора, находясь при смерти и страдая, «философствует» так: «Это ведь люди все выдумывали: вымышленное горе, ложный страх, ложный стыд; а кому горько, или кому стыдно, так все равно, что от ложного, что от настоящего горя – все равно. *Кто знает, что у кого ложное?*» [2: III: 178].

Во сне Долинский видит *играющего с ним в фанты* огромного крокодила-чудовище, и в результате этой игры гибнут и Анна Михайловна, и Дора. Наяву, получив любовь Долинского, Дора вскоре умирает от чахотки.

Важно отметить, что главные персонажи лишены психологической детализации, свойственной героям романов 19 века. Взяв за основу довольно литературный сюжет, схожий с «Дворянским гнездом» И.С. Тургенева (1859), Лесков меняет акценты: герои становятся куклами-марионетками, психология уходит на периферию, социальный аспект стирается, ощущение загадочных явлений усложняет художественную картину мира, ситуации оказываются условными, действие иногда напоминает комедию положений.

Таким образом, роман «Обойденные» демонстрирует, как новации, близкие писателям начала 20 века, намечены в классической литературе уже на этом этапе, что говорит о широте, продуктивности реалистического метода.

Автор «Чертовых кукол» понимал сложность жанровой природы своего романа и указывал на его фантастичность и фрагментарность, пробовал даже выдать за отрывки из неоконченного романа, что свидетельствует о художественном эксперименте писателя с жанром. Обращает на себя внимание разнообразие авторских жанровых определений романа и подзаголовков к нему. В каждом варианте подзаголовка актуализируются различные жанровые особенности произведения: 1) «Чертова кукла. Фантастическая повесть», 2) «Чертовы куклы. Фантастический рассказ», 3) «Чертовы куклы. Роман. Часть первая. Рапсодии», 4) «Чертовы куклы. Повесть» и 5) «Чертовы куклы. Фантастическая повесть (из рассказов отставного флота капитана Берингова)». Добавляется излюбленный лесковский прием – вымышленный рассказчик; есть редакция и с введением рассказчика, в котором роман выдается за «найденную рукопись». Автор осознавал мозаичность, фрагментарность своего произведения и иногда указывал на нее, давая подзаголовки «Ряд картин», «Главы из неоконченного романа». В современных изданиях роман публикуется без подзаголовков и жанровых определений. Но элементы жанровой поэтики, на которые указывал в них автор, в романе сохранились.

Хронотоп романа «Чертовы куклы» может наталкивать на мысль о том, что перед нами стилизация западноевропейского романтического произведения. Пространственно-временные рамки романа, несколько авантюрный сюжет, а также система персонажей в целом позволяют сделать подобный вывод при первом взгляде на произведение. Действие происходит сначала в Италии, «в начале истекающего девятнадцатого столетия», потом переносится в экзотическую горную страну, но большая часть романа проходит в фантастической стране герцога. Тем не менее, представляется, в данном случае уместнее говорить о высокой степени условности хронотопа и элементов поэтики в целом, чем о стилизации. Колоритные и экзотические для современников локации как будто напоминают что-то знакомое, известное по литературе, но в то же время они фантастические, и по внешним признакам очень отличаются от реалий Российской империи. Исследователи отмечают связь «Чертовых кукол» с произведениями Э.Т.А. Гофмана. Сам Лесков в письме к П.К. Щербальскому указывал на то, что он намерен подражать в «приеме» «Серапионовым братьям» [2: XI: 293]. Конечно, мотив человека-марионетки восходит к романтической литературе. И.В. Столярова отмечает, что куклы Лескова восходят к традиции «Песочного человека» и «Автомата» Э.Т.А. Гофмана и отчасти к «Пестрым сказкам» В.Ф. Одоевского, а затем и к сатирическим произведениям М.Е. Салтыкова-Щедрина [6]. Возможно, таким образом Лесков

подчеркивал универсальность конфликтов и образов романа.

Как будто сами герои указывают на вымышленность страны фантастического герцога. Перед нами скорее театральные декорации, сцена, меняющие друг друга картины и действия. В то же время с самого начала романа звучит тема творчества и искусства – читатель оказывается в обществе художников в Риме. Психология героев, на которой обычно концентрируется внимание писателей второй половины 19 века, в «Чертовых куклах» редуцирована. Герои-куклы словно театральные маски: «а он был под маскою и притом неизвестно под короною» [3: 170].

Как отмечает А. Шалаева, любовные линии герцога, художника и его жены показаны автором «на фоне столичной жизни, придворных интриг и получают типично петербургскую развязку на маскараде во время холерной эпидемии» (цит. по: [3: 292]). На маскараде царят интриги, обманы, насмешки: «Маска его, вероятно, обманула и теперь над ним издевается» [3: 104].

Фантастика и условность позволяют автору обнажить проблемы, над которыми он размышлял в последние свои годы, – о недостатке жизни в людях-куклах, призрачности действительности, роке. В то же время эти приемы помогают писателю актуализировать в романе игровое начало, проявившееся на разных уровнях произведения, в том числе и в жанровой поэтике. В «Чертовых куклах» видели аллегорию и притчу. Считается, что «этот притчеобразный роман вызывал у читателя вполне ясные аллюзии: в его героях можно было распознать реальных лиц – прежде всего высочайших особ» (цит. по: [3: 281]). На наш взгляд, роман нельзя считать ни притчей, ни памфлетным изображением николаевской эпохи.

Анализ игровой поэтики и жанрового своеобразия романа «Чертовы куклы» показал, что в позднем романе Лесков снова экспериментирует с жанром и не только сатирически изображает николаевскую эпоху, но продолжает размышлять о тайне природы человека, о свободе и марионетках, одухотворенном и механическом, подлинной и мнимой жизни, судьбе и возмездии.

Очевидно, что в романе о «куклах», «безнатурных» «людях-марионетках» мотив игры возникает на различных уровнях поэтики. В сюжете романа присутствует довольно много игр-соревнований между героями, споров, дуэлей. Но люди-куклы не способны ни любить, ни дружить, ни противостоять враждебным обстоятельствам.

Кто же распоряжается судьбами героев? Очевидно, судьбами «чертовых кукол» играет дьявол. Персонажи ощущают его невидимую волю. Так, Пик объясняет возникшую в его личной жизни драму происками «дьявола, который играет ими» «в куклы» и «знает дело во

всех положений» [3: 127]. И тогда самоубийство Фебуфиса – поражение в этой игре.

Можно подумать, что роль дьявола в романе играет герцог, руководитель страны, владелец неземных богатств, покровитель Фебуфиса. Он оказывает влияние на любые сферы жизни, заставляет все идти по своему плану, от вопросов искусства до вопросов женитьбы своих подданных. Важным эпизодом романа становится маскарад, где единственный персонаж, не надевающий маску, – герцог. Очевидно, дьяволу не нужна маска.

Однако представляется, что под дьявольской игрой в романе понимается не столько воля герцога, сколько судьба, рок или возмездие за «безнатурность» людей. В романе появляется сама Немезида. Можно сказать, Немезида привела Фебуфиса к его поражению в игре дьявола, происходящей на протяжении всего романа. В то же время Фебуфис и сам становится исполнителем и проводником дьявольской игры.

В итоге романе «Чертовы куклы» персонажи-марионетки признают волю герцога и играют друг с другом в злые игры, и проигрывают в дьявольской игре, преследуемые мстительной судьбой.

Итак, анализ таинственного и игрового в художественном мире прозы Лескова показал, что во всех исследованных произведениях важную

роль играют мотивы обмана, интриги, насмешки, притворства, маскарада, самозванства, иллюзий, сновидений, совпадений, подмены, куклы, жизни-игры, смерти, тайны, судьбы, рока, что позволило уточнить и предложить новые интерпретации произведений. Выяснилось, что большое значение для произведений Лескова имеет игровое начало, особенно авторская ирония, что свидетельствует о важной роли художественного эксперимента в его творчестве.

Лесков экспериментирует с жанрами, сочетает сказочно-счастливое с критическим, серьезное с игровым, стилизует и использует интертекст, выходит на металитературный уровень, иронизирует, пародирует и даже прибегает к мистификациям.

В целом исследованные мотивы, приемы, игровая поэтика и жанровые эксперименты демонстрируют *художественное новаторство* Лескова и его продуктивность.

Вместе с тем очевидно внимание Лескова к ощущению человеком загадочности собственной природы и окружающего его мира, и исследование показало, что «игровые» мотивы и приемы используются писателем так, что благодаря им он находит в повседневности знаки, указывающие на тайны бытия, а это переводит восприятие его прозы из нравственно-психологической плоскости в сферу онтологии.

## Литература

1. Лесков Н.С. в пространстве современной филологической мысли (К 175-летию со дня рождения). Санкт-Петербург: ИМЛИ РАН, 2010. 376 с.
2. Лесков Н.С. Собр. соч.: в 12 т. / сост. и общая ред. В.Ю. Троицкого. Москва: Правда, 1989.
3. Лесков Н.С. Чёртовы куклы / изд. подг. А.А. Шелаева. Санкт-Петербург: Наука, 2015. 364 с.
4. Поддубная Р.Н. Становление концепции личности у Н.С. Лескова (разновидности и функции фантастического в романе «На ножках» // Поддубная Р.Н. Современность классики / сост. И.И. Московкина, Т.А. Шеховцова. Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. С. 419–447.
5. Старыгина Н.Н. Поэтика игры в романе «На ножках» Н.С. Лескова // Филологические науки. 1996. № 3. С. 94–101.
6. Столярова И.В. Традиции Гофмана в романе Н.С. Лескова «Чертовы куклы» // От Пушкина до Белого: Проблемы поэтики русского реализма 19 – начала 20 века: Межвузовский сборник. Ленинград: Худож. лит., 1992. С. 170–193.
7. Шелаева А.А. О западноевропейских корнях русского романа: плут, шут и дурак в романе Н.С. Лескова «Чертовы куклы» // Вестник Воронежского государственного университета. 2013. №1. С. 24–37.

## References

1. Leskov N.S. v prostranstve sovremennoy filologicheskoy misly (K 175-letiyu so dnya rojdeniya). Sankt-Peterburg: IMLI RAN, 2010. 376 s.
2. Leskov N.S. Sobr. soch.: v 12 t. / sost. i obshchaya red. V.Y. Troitskogo. Moskva: Pravda, 1989.
3. Leskov N.S. Chertovy kukly / izd. podg. A.A. Shelaeva. Sankt-Peterburg: Nauka, 2015. 364 s.



4. Poddubnaya R.N. Stanovleniye kontseptsii lichnosti u N.S. Leskova (raznovidnosti i funktsii fantasticheskogo v romane "Na nozhakh" // Poddubnaya R.N. Sovremennost klassiki / sost. I.I. Moskovkina, T.A. Shekhovtsova. Kharkov: KhNU imeni V.N. Karazina, 2015. S. 419–447.
5. Starygina N.N. Poetika igry v romane "Na nozhakh" N.S. Leskova // Filologicheskiye nauki. 1996. № 3. S. 94–101.
6. Stolyarova I.V. Traditsii Gofmana v romane N.S. Leskova "Chertovy kukly" // Ot Pushkina do Belogo: Problemy poetiki russkogo realism 19 – nachala 20 veka: Mezhdvuzovskiy sbornik. Leningrad: Hudozh. lit., 1992. S. 170–193.
7. Shelaeva A.A. O zapadnoyevropeyskikh kornyach russkogo romana: plut, shut i durak v romane N.S. Leskova "Chertovy kukly" // Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. 2013. № 1. S. 24–37.

**Скубачевська Любов Олександрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: skubachevskaya@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1947-7015>

**Скубачевская Любовь Александровна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: skubachevskaya@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1947-7015>

**Skubachevska Liubov**, PhD in Philology, Associate Professor, Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: skubachevskaya@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1947-7015>

**Титова Олександра Сергіївна**, студентка філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: sasha\_titova@hotmail.com

**Титова Александра Сергеевна**, студентка филологического факультета, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: sasha\_titova@hotmail.com

**Oleksandra Tytova**, student of the philological faculty, Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: sasha\_titova@hotmail.com

## Поэтика сказок Михаила Кузмина

*Е. О. Полякова*

*аспирантка, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: janevra5877@gmail.com; https://orcid.org/0000-0002-9871-070X*

В статье осуществляется анализ поэтики сказок Михаила Кузмина, собранных автором в единый цикл (1912–1914). Литературоведы лишь эпизодически обращались к отдельным аспектам этих произведений в контексте исследования сказок других писателей «серебряного века». Тем не менее, художественное своеобразие сказок Кузмина представляет собой важную проблему, решение которой позволяет приблизиться к пониманию особенностей поэтики малой прозы писателя. Наше исследование показало, что для поэтики литературных сказок Кузмина характерны черты фольклорных сказок (композиционные особенности, повествовательные формулы, сказочный хронотоп), однако основной жанровой моделью все же является новелла, с присущими ей особенностями: краткостью, наличием пунта, неожиданным финалом. В большинстве сказок Кузмина («Принц Желание», «Рыцарские правила», «Шесть невест короля Жильберта», «Дочь генуэзского купца», «Золотое платье») проявлены свойства, характерные для его стилизованных новелл: парадоксальное сочетание элементов различных культур, трансформация и смешение жанров, насыщенный интертекст (в т. ч. автоинтертекст), высокая степень эстетизма и иронии, легкий эротизм, отсутствие дидактичности, игра с читателем. Сказки Кузмина вбирают в себя и черты поэтики других жанров (анекдота, притчи и др.). Все перечисленные особенности создают возможность множественности интерпретаций произведений и позволяют говорить об их поэтике как близкой к такой разновидности постсимволизма, как предпостмодернизм. Все сказки Кузмина посвящены одному кругу нравственно-философских проблем – гибкости и коности мышления человека, любви, поиске ответов на вопросы о жизни и др.

Наличие названных особенностей поэтики во всех сказках Кузмина и общий для них тип проблематики свидетельствует об их художественном единстве, т. е. о цикле.

**Ключевые слова:** М. Кузмин, малая проза, сказки, цикл, постсимволизм, предпостмодернизм

### **Полякова Є. О. Поетика казок Михайла Кузіна**

У статті здійснюється аналіз поетики казок Михайла Кузіна, зібраних автором у єдиний цикл (1912–1914). Літературознавці лише епізодично зверталися до окремих аспектів цих творів в контексті дослідження казок інших письменників «срібного століття». Проте, художня своєрідність казок Кузіна являє собою важливу проблему, вирішення якої дозволяє наблизитися до розуміння особливостей поетики малої прози письменника.

Наше дослідження засвідчило, що для поетики літературних казок Кузіна характерні риси фольклорних казок (композиційні особливості, розповідні формули, казковий хронотоп), проте основною жанровою моделлю все ж є новела, з притаманними їй особливостями: стилістю, наявністю пунта, несподіваним фіналом. У більшості казок Кузіна («Принц Бажання», «Лицарські правила», «Шість наречених короля Жильберта», «Дочка генуезького купця», «Золоте плаття») виявлені властивості, характерні для його стилізованих новел: парадоксальне поєднання елементів різних культур, трансформація і змішування жанрів, насичений інтертекст (в т. ч. автоінтертекст), високий ступінь естетизму та іронії, легкий еротизм, відсутність дидактичності, гра з читачем. Казки Кузіна вбирають в себе і риси поетики інших жанрів (анекдоту, притчі та ін.). Всі перераховані особливості створюють можливість множинності інтерпретацій творів і дозволяють говорити про їх поетику як близьку до такого різновиду постсимволізму, як предпостмодернізм. Всі казки Кузіна присвячені одному колу морально-філософських проблем – гнучкості та відсталості мислення людини, коханню, пошуку відповідей на питання про життя та ін.

Наявність названих особливостей поетики у всіх казках Кузіна і загальний для них тип проблематики свідчить про їх художню єдність, тобто про цикл.

**Ключові слова:** М. Кузім, мала проза, казки, цикл, постсимволізм, предпостмодернізм

### **Poliakova Yevheniia The Poetics of Mikhail Kuzmin's Fairy Tales**

The article focuses on the poetics of Mikhail Kuzmin's fairy tales collected in a unified cycle by the author (1912–1914). Literary scholars have only occasionally turned to certain aspects of these works in the context of studying other Silver Age writers' tales. Nevertheless, the artistic authenticity of Kuzmin's fairy tales is an important problem, the solution of which allows one to come closer to understanding the peculiarities of the poetics of the writer's short prose.

Our study showed that the poetics of Kuzmin's literary tales is characterized by features of folklore tales (compositional features, narrative formulas, fabulous chronotop), but the main genre model is still a short story, with its common features: brevity, pointe and an unexpected ending. Most of Kuzmin's fairy tales ("Prince Desire", "The Knight's Rules", "The Six Brides of King Gilbert", "The Daughter of the Genoese Merchant", "The Golden Dress") manifest features typical of his stylized novels: a counterintuitive combination of elements from different cultures, transformation and a mixture of genres, rich intertext (including autointertext), a high degree of aesthetics and irony, light eroticism, lack of didacticism, playing with the reader. Kuzmin's fairy tales incorporate poetic features of other genres (anecdote, parables, etc.). All these features make possible plural interpretations of the works and allow us to consider their poetics close to such a variety of post-symbolism as pre-postmodernism. All Kuzmin's tales are dedicated to one area of moral and philosophic problems – the flexibility and inertia of a person's thinking, love, the search for answers to questions about life and others.

The presence of these features of poetics in all Kuzmin's fairy tales and the type of problematics common to them testifies to their artistic unity, i. e. to the presence of a cycle.

**Keywords:** M. Kuzmin, short prose, fairy tales, cycle, postsymbolism, pre-submodernism

Сказки Михаила Алексеевича Кузмина публиковались в периодических изданиях («Новое слово», «Огонек», «Русская мысль», «Галчонок», «Сатириконт») в 1912–1913 гг.

В единый цикл под названием «Сказки» они были собраны самим писателем и опубликованы в «Четвертой книге рассказов» в 1914 г. Вслед за автором всеми исследователями его сказки воспринимаются как цикл, хотя никто изучением особенностей циклообразующих факторов в нем

не занимался. Тенденція к циклізації в прозі Кузміна уже була виявлена О. Осиповою [7] і О. Егоровою [2], однак на матеріалі других произведений писателя. Не изучено до сих пор и **своеобразие поэтики** литературных сказок Кузмина, поскольку ученые лишь эпизодически обращались к их отдельным аспектам в контексте исследования сказок других писателей «серебряного века» (М. Гецевичюте) [1] или теоретического осмысления жанра литературной сказки этого периода (Г. Орлова) [6].

Е. Домогацкая и Е. Певак, составившие комментарии к сказкам Кузмина, считают, что они представляют собой реализованные в художественной форме тезисы, которые автор противопоставил теориям своих недавних единомышленников-символистов» [3:604]. Представляется, что такая точка зрения лишь отчасти отражает авторский замысел. Есть основания предполагать, что в сказках Кузмина не только осуществляется раскрытие смысла некоего тезиса, но и предлагаются различные варианты его трактовки, а также намек на то, что его значение может быть еще шире. Это обеспечивало свободу интерпретации сказок для читателя и, одновременно, для авторской игры с ним.

Такое предположение подкрепляется исследованием Н. Мясниковой, которая в статье «Повествователь в сказках Михаила Кузмина» замечает, что благодаря включению в произведения разных типов повествователя, стало возможным «размыть» канон сказки и трансформировать ее повествовательную структуру, вовлекая в литературную игру читателя, – «человека взрослого, остроумного, начитанного» [5:83].

Наше исследование показало, что для поэтики литературных сказок Кузмина характерны черты *фольклорных сказок*: композиционные особенности (зачин, традиционные сюжетные ходы и т.д.), повествовательные формулы («Давно, давно – так давно, что этого не помню не только я, но и моя бабушка и бабушка моей бабушки...») [3:93] и др.); сказочный хронотоп (условно-обобщенный образ Китая в «Принце Желание», некое королевство в сказке «Шесть невест короля Жильберта», намеренно неопределенное место действия в сказке «Послушный подпасок» и т. д.).

Но основой жанровой модели сказок Кузмина все же является новелла, со свойственными ей особенностями: краткостью, наличием пуанта, неожиданным финалом. В большинстве сказок Кузмина («Принц Желание», «Рыцарские правила», «Шесть невест короля Жильберта», «Дочь гонуэзского купца», «Золотое платье») проявлены свойства, характерные для его стилизованных новелл: гротесковое сочетание элементов различных культур, трансформация и смешение жанров, интертекстуальность (в т. ч. автоинтертекст), высокая степень эстетизма и иронии. Роль последней (иронии) и гротеска

следует подчеркнуть особо. Покажем эти особенности на нескольких примерах.

Так, в сказке «Принц Желание» гротеск и ирония проявляются уже в начале произведения и выражаются в именовании персонажей. Имя главного героя – **Непьючай** – для читателя смешно и нелепо, так как китаец, который не пьет чай, противоречит стереотипному представлению о китайцах. Благодаря магии крестного беззаботный бедняк Непьючай превращается в важного богача **Сам-чина**. Лексема «чин» обозначает *корейскую* (т. е. *восточную*) фамилию (например, Чин-Джонь). В то же время, соединение лексем «сам» и «чин» обозначает некое слияние и отождествление *человека* с его *чином* – местом на служебной и социальной лестнице (ср.: сам-друг). Жену героя зовут Миау-миау, а ее подруг – Мур-мур, Шур-шур, Брысь-напол и др. Такое именование гротесково сочетало несочетаемое – человеческую суть персонажей и кошачье звукоподражание. Это тоже вызывает смех, а персонажи выглядят как нечто несерьезное, абсурдное и не вполне настоящее (сказочное).

На уровне хронотопа Кузмин сочетает элементы разных культур и, как и в стилизованных новеллах, воссоздает обобщенный образ культуры и места действия. Восточная китайская экзотика органично сосуществует с отсылками к русской культуре, заметными для внимательного и образованного читателя. Так, жена главного героя описывается как китайка в традиционном о ней представлении русских: «Она была маленького роста, по китайскому обычаю сильно набелена и нарумянена, глаза ее косили; забинтованные ножки на деревянных подставках еле передвигались, а крошечные ручки с трудом шевелили раскрашенным веером» [3:96]. Другие атрибуты, способствующие воссозданию в тексте китайской экзотики, – это упоминание предметов быта: нанковой рубашки, риса, чая, шелка и др.

При этом одновременно остроумно вкрапляются и элементы русской культуры. Так, во фразе «В Китае *по шишкечкам* отличают большую или меньшую заслуженность и почтенность служилых людей» (здесь и далее курсив мой – Е. П.) [3:98] *обыгрывается* разговорное выражение «большая шишка», что значит «важный, значительный, влиятельный человек» и восходит к речи булаков (шишкой называли самого опытного и сильного булака, идущего в лямке первым). В сказке переносный смысл выражения буквализируется, вызывая смеховой эффект.

Непьючаю его крестный явился в виде «громдой лягушки, но с человеческой головой и шестью парами человеческих же рук» [3:94]. Заметим, что одним из самых узнаваемых символов китайской культуры является статуэтка трехлапой жабы. По легенде, она помогает разбогатеть и защищает от бед. Хотя крестный

рыбака виглядит несколько иначе, определенное сходство с легендарным персонажем все-таки есть. Тем неожиданнее оказывается сопряжение таких традиционно восточных черт персонажа с его статусом крестного отца. Как известно, крестным родителем кто-либо мог стать только в христианской культуре, а в Китае христианство было не распространено. Поэтому гротесковое совмещение несовместимого выглядит здесь нелепо, проявляя авторскую иронию.

Действие сказки «Рыцарские правила» разворачивается в средние века, вероятно, в Германии, о чем свидетельствуют имена (Ульрих, Матильда), титулы (граф, рыцарь), наименование местности – замок Гогенрегель, в названии которого, возможно, обыгрываются фамилии известного художника-постимпрессиониста Поля Гогена и ученого-византиста Василия Регеля. Или же Кузмин гротесково сочетает фамилию Гогена со словом «регель», обозначающего деревянную подпорку. Как и в других произведениях, писатель пунктирно обозначает время и место событий и культурную эпоху.

Н. Мясникова отмечает, что повествователь в этой сказке пародирует стиль рыцарских романов и иронизирует над рыцарским кодексом чести, оторванным от реальной жизни. Представляется, что авторская ирония опосредованно метит и в философию, присущую символизму с его идеями рыцарственного служения Вечной Женственности и Прекрасной Даме.

В сказке «О совестливом лапландце и патристическом зеркале» авторская ирония направлена на стереотипность мышления. Г. Орлова, перечисляя варианты трансформации и обогащения сказочного жанра на рубеже XIX–XX веков, указывает на сходство данной сказки с памфлетом [6]. Однако, на мой взгляд, новеллистическая модель, лежащая в основе этой сказки, сближается скорее с анекдотом о представителях разных народов, где образ главного героя «снижен». Главный герой – лапландец Кей – получил зеркало от шамана, «которое, по уверению последнего, отражало лицо каждого народа, каким оно должно было быть» [3:130]. Каждый раз, глядя в него, лапландец видел себя, и поэтому считал, что у него нет национального лица, которым ему очень хотелось обладать.

Прочитав статью об особенностях разных национальностей, Кей принимает нелепое решение поступать противоположным относительно других способом. В результате герой постоянно выпивал в кабаках, ничего не достиг в жизни, а «с дамским полом обращался зверски» [3:131]. Имя героя и его национальность восходят к совершенно разным персонажам сказки Андерсена «Снежная королева», функционирующих как интертекст, и гротесково совмещает их. В произведении несколько раз используется просторечная лексика, в частности, слово «рожа», что в совокупности с названием

сказки напоминает поговорку: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Недаром во внешности Кей подчеркивается косоглазость. Однако, как уже было сказано, ирония автора направлена на косность мышления, а не на социальные явления и национальные особенности и проблемы.

Первая и последняя сказки («Принц Желание» и «Послушный подпасок» соответственно) занимают сильную позицию в цикле, поэтому если в первой из них такие черты, как ирония, гротеск, парадокс, интертекстуальность и авторская игра являются характерными чертами поэтики, то в завершающей сказке эти особенности утрируются: ирония проявлена еще ярче, коллизии произведения и парадоксальные сочетания элементов повествования и интертекстуальных отсылок уже создают эффект абсурда, а игра с читателем носит откровенный характер.

Основное качество главного героя сказки Николая – открытость и честность, которая в большинстве ситуаций оказывается глупостью. В каждом новом эпизоде сказки откровенность персонажа усиливается за счет контраста между его поведением и возможным поведением более гибкого и умного человека в определенных обстоятельствах. Так, один из самых комичных эпизодов сказки – диалог, демонстрирующий свойства мышления героя:

«Спросит у него какой-нибудь парень:  
— Не видел ли ты, Николай, где Берта?  
— В овраге с Петром сидит.

Ну, конечно, Петр сейчас Николая бить. А если его подучат говорить неправду, еще хуже выйдет. Спросят его:

— Не видел ли ты, Николай, Берты?  
— В лесу грибы берет.  
— Одна?  
— Одна.  
— А ты правду говоришь?  
— Нет, неправду.  
— А где же она?  
— Не могу сказать.  
— Почему?  
— Не велели.  
— Кто не велел?  
— Петр не велел.

Значит, опять Николаю потасовку — и от Петра, и от Павла» [3:140]. Заметим, что упоминание имен апостолов Петра и Павла в контексте такого диалога подчеркивает абсурдистский характер всей сценки. В целом же в сказке авторская ирония направлена не на честность, а на закосность мышления и неспособность посмотреть на себя и на мир с другой точки зрения.

Из всех сказок цикла «Послушный подпасок» является единственной, где время и место событий читателю невозможно определить даже по косвенным признакам, однако эта информация

известна повествователю: «Мы даже сознательно не говорили названия этой деревни, хотя его и знаем, потому что все равно после этих строк оно нам не нужно» [3:142]. В этой особенности проявляется характерная для данной сказки игра с читателем.

Ее также можно обнаружить на уровне интертекста: цитирование стихотворения Игоря Северянина «Это было у моря...», сравнение Элизы с героиней «Душеньки» Богдановича и опосредованно – «Барышни-крестьянки» Пушкина, которая «во всех нарядах хороша», обыгрывание имен апостолов Петра и Павла в ироничном контексте, упоминание имен Сократа, героев Андерсена и Конан Дойла: «<...> мы бы уж не священники были, а на манер *Шерлока Холмса*» [3:151]. Такой характер интертекста, гротесково соединившего столь разнородные претексты в одной сказке, обнаруживают ее абсурдистский характер, контрастирующий с дидактичностью фольклорного жанра и литературными сказками XIX века (как андерсоновского типа, так и салтыково-щедринского), но сближающий со «сказочками» Ф. Сологуба и Л. Андреева, находившимися на грани между модернизмом и предпостмодернизмом начала XX столетия.

Примечательной особенностью сказок «Шесть невест короля Жильберта» и «Дочь гнузского купца» является автоинтертекстуальность, проявляющаяся в отсылках к поэзии самого Кузмина. В первой сказке облик Николь – девушки, которую в итоге выбрал король для женитьбы, служит внешним воплощением понимания *любви*, описанном в одном из стихотворений цикла «Ночные разговоры»:

Она не романтична,  
лишена милых прикрас,  
прелестных побрякушек,  
она бедна в своем богатстве,  
потому что она полна.  
<...> [4:256]

Примечательно, что в год написания этих произведений (1913) Кузмин встретил своего будущего спутника и близкого друга Ю. Юркуна,

которому и посвящен весь цикл сказок. В сказке также обнаруживается едва уловимая деталь, связанная с внешностью Николь: «Была у нея родинка на правом плече» [3:109]. Однако для читателя, знакомого с творчеством Кузмина, эта деталь является узнаваемым мотивом, который встречается и в других произведениях, написанных приблизительно в это же время («Ванина родинка» (1912), «Измена» (1915) и др.). Таким образом, автор играет с читателем, оставляя ему изящный намек на созданные им элементы собственного художественного мира и жизни.

Сказка «Дочь гнузского купца», следующая в цикле за предыдущей, представляет собой прозаическое переложение известного стихотворения Кузмина из его цикла «Александрийские песни» – «Нас было четыре сестры...», в котором в поэтической форме излагаются и противопоставляются различные концепции любви: «любви за что-то» и «просто так». В сказке повествование фокусируется на жизни одной сестры с «говорящим именем» – Филомена, которая «любила, потому что полюбила». Именно ее понимание любви оказывается наиболее жизнеспособным, потому что только она осталась со своим мужем до самой смерти, несмотря на его недостатки.

Таким образом, сказки Кузмина посвящены одному кругу нравственно-философских проблем. Его сказкам присущи такие особенности, как парадоксальное сочетание элементов различных культур, под которые сказки стилизуются, насыщенный интертекст (в т.ч. автоинтертекст), гротеск, ирония, легкий эротизм, отсутствие дидактичности, игра с читателем. Сказки Кузмина вбирают в себя черты поэтики других жанров (новеллы, анекдота и др.). Все это создает широкий горизонт для различных интерпретаций произведений и позволяет говорить об их поэтике как близкой к такой разновидности постсимволизма, как *предпостмодернизм*. Наличие же перечисленных особенностей поэтики во всех сказках и тип их проблематики свидетельствует об их художественном единстве, т. е. о цикле.

## Литература

1. Гецевичюте М. П. Прозаическая сказка в творчестве символистов: 1895–1917: Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Пермь, 2004. 19 с.
2. Егорова О. Г. О цикле как жанровом явлении в прозе М. Кузмина // Гуманитарные исследования, 2012. №2 (42). С. 184–188.
3. Кузмин М. А. Проза и эссеистика: В 3-х т. Т. 2. Проза 1912–1915 гг. / Сост. и коммент. Е. Г. Домогацкой, Е. А. Певак. М. : Аграф, 1999. 656 с.
4. Кузмин М. А. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примечания Н. А. Богомолова. СПб. : Академический проект, 1996. 832 с.

5. Мясникова Н. А. Повествователь в сказках Михаила Кузмина // Вестник НовГУ. Великий Новгород: НовГУ, 2009. №51. С. 80–83.
6. Орлова Г. К. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / РАН; Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. М. : ИМЛИ РАН, 2009. С. 521–542.
7. Осипова О. И. Жанровые модификации в прозе «серебряного» века: Ф. Сологуб, В. Брюсов, М. Кузмин: Дис. ... д. филол. н. М., 2014. 438 с.

#### References

1. Getsevichiute M. P. Prozaicheskaia skazka v tvorchestve simbolistov: 1895–1917: Dis. ... kand. filol. nauk : 10.01.01. Perm', 2004. 19 s.
2. Egorova O. G. O tsikle kak zhanrovom iavlenii v proze M. Kuzmina // Gumanitarnye issledovaniia, 2012. №2 (42). С. 184–188.
3. Kuzmin M. A. Proza i esseistika: V 3-kh t. T. 2. Proza 1912–1915 gg. / Sost. i komment. E. G. Domogatskoi, E. A. Pevak. M. : Graf, 1999. 656 s.
4. Kuzmin M. A. Stikhotvoreniia / Vstup. st., sost., podgot. teksta i primechaniia N. A. Bogomolova. SPb. : Akademicheskii proekt, 1996. 832 s.
5. Miasnikova N. A. Povestvovatel' v skazkakh Mikhaila Kuzmina // Vestnik NovGU. Velikii Novgorod: NovGU, 2009. №51. S. 80–83.
6. Orlova G. K. Poetika russkoi literatury kontsa XIX – nachala XX veka. Dinamika zhanra. Obshchie problemy. Proza / RAN; In-t mir. lit. im. A. M. Gor'kogo. M. : IMLI RAN, 2009. S. 521–542.
7. Osipova O. I. Zhanrovye modifikatsii v proze «serebriano» veka: F. Sologub, V. Briusov, M. Kuzmin: Dis. ... d. filol. n. M., 2014. 438 s.

**Полякова Євгенія Олегівна**, аспірантка, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: [janevra5877@gmail.com](mailto:janevra5877@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-9871-070X>

**Полякова Евгения Олеговна**, аспирантка, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: [janevra5877@gmail.com](mailto:janevra5877@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-9871-070X>

**Poliakova Yevheniia**, PhD student, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: [janevra5877@gmail.com](mailto:janevra5877@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-9871-070X>

**Митець: особистісне – суспільне – вічне  
(інтерпретаційне поле «Щоденника» В. Винниченка)**

**Т. С. Матвєєва**

*доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: t.matvieieva@karazin.ua; <https://orcid.org/0000-0001-9178-1743>*

**А. С. Рудаченко**

*студентка IV курсу філологічного факультету  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: alisa.rudachenko@gmail.com*

У статті зроблено спробу проаналізувати щоденникові записи В. Винниченка 1911—1925 років як особливе інтерпретаційне поле для вивчення естетики світобачення митця, його творчих інтенцій. Текст щоденника систематизовано з огляду на відповідний матеріал: роздуми митця про природу творчості як особливий спосіб осягнення світу й людини в ньому; творчість як вияв специфічної психічної організації людини; творчість як можливість самовияву в діаді *теперішнє/майбутнє* тощо. Щоденниковий матеріал спроектовано на художню творчість В. Винниченка – п'єсу «Чорна Пантера і Білий Медвідь» через їхню смислово близькість: процес творчості, психологічні, естетичні доміанти творення, символіка, дослідження ества митця. Обґрунтовано перспективність запропонованого напрямку вивчення мнемонічного й літературного матеріалу з огляду на можливість використання інтердисциплінарної методики осягнення естетичних явищ.

**Ключові слова:** Винниченко, феномен митця, щоденник, процес творчості, художня проєкція

**Матвеева Т. С., Рудаченко А. С. Писатель: личностное – общественное – вечное (интерпретационное поле «Дневника» В. Винниченко**

В статье предпринята попытка проанализировать дневниковые записи В. Винниченко 1911—1925 годов как особое интерпретационное поле для изучения эстетики миропонимания художника слова, его творческих интенций.

Текст дневника систематизирован, исходя из соответствующего материала: размышления писателя о природе творчества как особого способа постижения мира и человека в нём; творчество как проявление специфической психической организации человека; творчество как возможность самопроявления в диаде *настоящее/будущее* и так далее. Материал дневника спроецирован на литературное произведение В. Винниченко – пьесу «Черная Пантера и Белый Медведь», поскольку они смыслово близки: процесс творчества, психологические, эстетические доминанты творчества, символика, изучение естества художника. Обоснована перспективность предложенного направления изучения мнемонического и литературного материала, что позволяет использовать интердисциплинарную методику понимания эстетических явлений.

**Ключевые слова:** Винниченко, феномен художника слова, дневник, процесс творчества, художественная проєкція

**Matvieieva T. S., Rudachenko A. S. Author: personal – social – eternal (interpretive field of «Diary» by V. Vynnychenko)**

The diary papers of V. Vynnychenko (1911—1925) as a special interpretive field for studying the author's world-view aesthetics and his creative intentions are analyzed. The text of the diary is systematized, based on the relevant material: the author's thoughts on the nature of creativity as a special way of comprehending the world and a person in it; creativity as a manifestation of a person's specific mental organization; creativity as an opportunity for self-manifestation in the *present/future dyad*; etc. The degree of correlation of conditions and possibilities to create, which were important for V. Vynnychenko as a politician while the fundamental changes at the beginning of the XX<sup>th</sup> century in Ukraine took place are also noticed in the article.

The author's issues given in the diary are considered in the aesthetic context of the literary process at the turn of the XIX-XX<sup>th</sup> centuries, when cardinal changes took place under the influence of interpretative changes of the world picture in philosophy and culture in general are represented in the given work. In addition, attention was paid to the concept of «creative act» and its understanding by V. Vynnychenko as a staged phenomenon: the plan, the stages of its realization, the role of intuition, fiction, fantasy in the creation of the another reality. The author's interpretation of the author's phenomenon taking into account to the interaction of the concepts of «endowment», «talent» and «genius» is given and commented.

The emphasis is placed on V. Vynnychenko's diary thoughts about the latest trends in Ukrainian literature of the early XX<sup>th</sup> century: homocentrism, modernism as an art system renovation of the genre and poetic paradigm. To sum up, this allowed to understand the creative laboratory of the author more deeply and earnestly.

The diary material is directed to the artistic creation of V. Vynnychenko – the play «The black Panther and the White Bear» for their semantic proximity: the process of creativity, psychological, aesthetic dominant of creativity, symbolism, artist's essence researches. The perspective of the proposed direction of studying mnemonic and literary material is grounded, which allows the use of an interdisciplinary methodology for understanding aesthetic phenomena.

**Key words:** Vynnychenko, the phenomenon of the author, diary, the process of creativity, the artistic projection.

Протягом останніх десятиліть творча спадщина В. Винниченка активно переосмислюється в полінауковому спектрі (літературознавство, психологія, філософія), що дозволяє більш переконливо, різноаспектно

застосувати мнемонічний досвід для аналізу художнього набутку митця. Серед розвідок наших попередників, які активно працюють в окресленому напрямі, виділімо студії О. Гнідан, В. Гуменюка, Т. Гундорової, Л. Дем'янівської, О. Ковальчука, С. Кульчицького, С. Михиди, Л. Мороз, В. Панченка, Т. Свєрбілової,

Г. Сиваченко, В. Солдатенка, Н. Шумило, у яких ідеться насамперед про особливості рецепції драматургічної спадщини, світоглядну еволюцію митця. У працях Н. Ганіч, Є. Лохіної, С. Михиди, Л. Мороз, С. Нісевич виділено такі аспекти, як: психологія творчої особистості, особливості поведінки митця, символіка картини, що її малює Корній Каневич.

Однак спеціально науковці не зіставляли щоденник В. Винниченка й твори з мистецьким проблемно-тематичним пріоритетом, що й зумовило наше звернення до такого аспекту аналізу й визначило мету публікації: оприлюднити естетичні максими письменника, обґрунтувати його внутрішню потребу щоденникової та художньої паралелізації роздумів про специфіку творчої праці на прикладі п'єси «Чорна Пантера і Білий Медвідь».

Визначення сутності мистецького таланту, творчої особистості є складним і неоднозначним. Загалом зацікавленість питаннями творчості загострювалася в зламні періоди розвитку суспільства. Значний внесок у вивчення психології творчого процесу зробили М. Бердяєв, О. Веселовський, Г. Гутман, П. Енгельмейєр, Б. Лезін, Д. Овсянико-Куликовський, О. Потебня, Т. Рібо, Е. Тіандер, З. Фройд, запропонувавши різні підходи до аналізу „Я” творчої людини: біологічний (творчість як самодуплікація, самовідтворення); генетичний («людина творить не тому, що хоче, а тому, що не може не творити»); психоаналітичний метод («художня творчість є здатністю до сублімації несвідомих потягів людини») [7, с. 702, 703, 710].

Поняття «творчість» є багатозначним, у тлумачних словниках визначається переважно як «діяльність людини, спрямована на створення духовних і матеріальних цінностей, пройнята елементами нового, вдосконалення, розвитку, збагачення; те, що створено внаслідок такої діяльності; здатність творити, бути творцем» [2, с. 1435]. У монографіях діапазон розуміння специфіки цього поняття розширюється: «створення принципово нового, чого не існувало в попередньому досвіді» [9, с. 86]; «відкриття чогось нового, що народжується з бунту проти смерті» [11, с. 31]; «механізм, що веде до розвитку, де творчість людини – одна з конкретних форм прояву цього механізму» [10, с. 16]; «унікальний і загадковий процес, в якому народжується нове, яке після створення живе своїм особливим життям, незалежним від творця» [1, с. 10]; «прагнення до досконалості, до осягнення повноти – сенсу, істини, добра, чутливого співіснування зі світом краси, гармонії» [6, с. 144].

Практично завжди автор моделює твір, спираючись на пережиті ним у реальному житті ситуації, проблеми, конфлікти. Тому твори більше чи менше віддзеркалюють переживання автора. Зважаючи на це, важливим джерелом для розуміння особливостей творчого процесу

В. Винниченка є його власні думки й переживання, занотовані в щоденнику. Ми звернулися до першого (1911—1920) та другого (1921—1925) томів «Щоденника», бо в них міститься чимало спостережень над власною творчою лабораторією.

Для В. Винниченка щоденник – спосіб самоаналізу, самоорганізації: «Я рішив, як не щодня, то якомога частіше вести щоденник. Це сприяє самоаналізу... це є та увага, те зупинення над життям, якого так треба для щастя...» [3, с. 118]. На його думку, щоденники, розраховані для друку, «... не мають у собі найцікавішого і найціннішого – щирости» [4, с. 377].

Перші щоденникові записи, які стосуються мистецтва (1911), є своєрідним аналізом новітніх процесів у ньому: «Нова творчість творить почуття, які викликають речі. Штука є відтворенням того, що вічне. Штука не має цілі. Штука, яка має якусь ціль, – соціальну, моральну, – справа людей» [3, с. 42]. Себе він теж позиціонує з митцями-експериментаторами, зауважуючи: «Занадто я рано родився, мені год на сто треба було б запізнитись, тоді було б місце в українській пресі для того, що я можу написати» [3, с. 177].

Чимало сторінок щоденника закономірно присвячено творчому процесу. На переконання В. Винниченка, поштовхом для творчості є власні переживання й страждання: «Страждання, туга, сум, жаль – це ті вогники душі, на яких гартується всепрощаюча об'єктивність творчості. Спокій, самовдоволення втома і певність в своїй безпомилковості – убивають дух шукання і творіння» [3, с. 482].

Головним і найважчим етапом у процесі творчості для письменника є визрівання задуму, поява якого надихає на подальшу роботу: «Як тільки усе обдумане і визріло, лінь і нехіль зникають і не треба силувати себе до роботи» [4, с. 364]. Для митця натхнення, сприятливі умови для писання є запорукою появи твору, адже суспільні перипетії, активним учасником яких був В. Винниченко, часто унеможлилювали мистецький пошук і тоді він прагнув природного усамітнення. Тому, на наше переконання, щоденник містить численні пейзажні замальовки, які розглядаються нами не тільки як ескізи, деталі майбутніх творів, а й як засіб сублімації: «...вже малюється осінь, зима і ті довгі-довгі години, які можна провадити в роботі серед тиші і кування природи... небо похмуре, на вечір закривавлене так, що кривавим одсвітом зачервонілася зелено-фіолетова стіна лісу на Рауєнських горах. І працювалося скупчено, по-осінньому, заглиблено в роботу» [4, с. 361]. В. Винниченко часто писав твори в лісі, на березі озера, в горах, «при місяці в лісі» [4, с. 49]; обдумував теми, «тиняючись» (вислів митця) вулицею [4, с. 454].

Як і кожен справжній митець, В. Винниченко задумувався про власне мистецьке призначення, відтак часто писав про мету творчості,



відповідальність за написане, визначав своє мистецьке кредо, аргументував відмінність творчості від ремесла. Пишучи про це, вдавався до яскравої образності, вишуканої тропіки. Наприклад, творчий шлях асоціювався в нього з символічним образом гори, на вершині якої на сміливця очікує слава: «Отже, вступаю на новий шлях, яким маю досягти гори, що зветься дійсною славою... Не повторення мого імені хочу, а любові, симпатії, признання». Але разом із тим розумів, що дістатися вершини важко, іноді – неможливо: «Приймаю сором, приймаю глум із себе, приймаю ганьбу й зневагу на свої плечі» [3, с. 252], проте готовий був іти далі з цим тягарем, розуміючи, що часто митець залишається незапитаним у своєму часі, чужим для оточуючих – і тоді «нема ні гордості, ні насолоди, ні піднесення, ні навіть простого обивательського вдовolenня». Усе в майбутньому, коли загал доросте до розуміння свого обранця. Відтак «жду моменту, коли щось більше за мене дозволить мені зійти до зеленкуватого моря, щоб я міг лежати біля вічних хвиль, мирити душу мою з неминучим» [3, с. 312–313].

Вплив «того, що більше за нас» позначився й на інших записках: «Чого я шукаю і кому корюся, пускаючись знову на те, що дає мені тільки біль, сором, каяття, лють, безсилий одчай... Невже славолюбність?... Ні, я не чую в собі... потягу славолюбності. А що ж у такому разі? “Те, що більше за нас”» [3, с. 327]. Тобто йдеться про дар, талант, який нуртує всередині людини, шукає вихід назовні і якщо не знаходить, руйнує свій тілесний прихисток хворобами, а психологічний – вічним неспокоєм, незадоволеністю існування. Людині завжди потрібна думка інших про неї, бо вона суспільна істота й не може усамітнюватися надовго. Тим більше митець, для якого оцінка інших – це стимул для самовдосконалення. Звідси зізнання В. Винниченка: «моя сила, моє знання, моя праця, мій хист – оце я кладу в основу претензій на велику оцінку» [3, с. 392–393]. Метою творчості для письменника є силою свого таланту творити справжні духовні цінності, дарувати радість людям: «Якщо маю цінності, оцінять; якщо хочу дати людям цінне – візьмуть; якщо є сила дати, дам...» [4, с. 608].

Однак і застерігає від ототожнення слави й славолюбства: перше здобувається працею, друге – гріх, який роз’їдає душу: «Неславолюбних людей немає і бути не може, як не може бути людей без інстинкту життя. Бути славолюбним не значить бути славним» [3, с. 360–361].

Отже, постає питання: що таке творчість для митця? Спосіб залишити після смерті пам’ять про себе – стати безсмертним чи засіб відродження духовності людства? Для В. Винниченка обидва питання правомірні, адже без зусиль одиниці зникне й загал. А митець – це та особлива людина, яка раніше за інших відчуває свою відповідальність за присутність у світі, за гармонізацію людського ества. Проблему

неоднозначних стосунків художника й суспільства, трагізм поривання неординарної особистості за межі буденності обгрунтувала Л. Мороз: «Одвічна трагедія Художника: нездоланність прірви між високістю злету творчого духу та заземленістю життя людського, у щоденній боротьбі за існування, за виживання, між вічністю творчого буття і короткочасністю земного життя» [8, с. 98].

Наступна важлива проблема для В. Винниченка – це проблема роздвоєння, яка творить один із лейтмотивів тексту «Щоденника», бо В. Винниченко був не лише талановитим письменником, а й видатним політичним діячем українського національно-державного відродження. Зрозуміло, що надання пріоритету одній сфері зумовлювало занепад іншої. Зважаючи на це, можна виокремити декілька способів відповіді на це питання, узалежнених від часу, коли ця відповідь шукалася.

У роки революції, розпал політичної діяльності 1917–1920 років, коли від нестабільності «Хочеться втекти. Поїхати кудись на хутір, взятися знову за перо, за дорогу, любов, роботу. Страшно скучив. Ходжу немовби весь час голодний чи невиспаний», однак туга за літературною працею поступається перед незнаюмою силою, яка «не пускає...»; тому й «не смію кидати те, що любив так довго і за що боровся, як умів» [3, с. 270]. У кульмінаційні моменти боротьби міркування стають жорсткішими, він різко розмежує площини власної діяльності, розуміючи, що поки не вирішені політичні питання, він не зможе віддатися літературній роботі: у часи історичних зрушень пріоритет має бути один – і це національна перспектива самостійної України: «Я падаю від утоми, знесилля, від свідомості нашої історичної невідповідності»; «О, Господи, яка то страшна, тяжка річ відродження національної державності» [3, с. 273–274]. І тут же «як я скучив за писанням. Ніколи ні за одною коханою жінкою я не тужив так, як за тишею, пером і папером. Холодію, як уявляю, що пишу». Згодом В. Винниченко сформулює мету політичної діяльності так: «Не ради слави й розкошів я йду на це, а ради великої справи визволення з-під усякого гніту. І ця мета повинна все стояти передо мною, ради неї я можу прийняти всі труднощі, всі темні й тяжкі сторони цієї роботи» [3, с. 476–477].

Неодноразово політична діяльність у цей період асоціюється в автора зі шляхом на Голгофу, розп’яттям: «Намічається путь на Голгофу. Треба, щоб знову чашу пониження, образ, тривоги, боротьби було мною випито. Так вимагає те, що зветься «сумлінням»... Знову тікаю з тиші, затишку, спокою... до непевності, страждання, втоми, туги за спокоєм» [3, с. 415]; «знову на розп’яття йду. Навіщо це мені? Що жене мене на те? Щось більше за мене» [3, с. 440].

Причиною роздвоєння є невідповідність дійсності і мрії. Часто повторювані дієслова «мушу», що пов'язується в свідомості В. Винниченка з політикою, і «хочу», що асоціюється з творчістю, яскраво демонструють боротьбу обов'язку й бажання. Тому він ще і ще раз готовий жертвувати творчістю заради відродження української державності: «Мати можливість... поборотись за майбутнє, бути справжнім соціалістом... боротися, працювати, горіти в реальному житті, а не в кабінеті за книжкою й папером. Це велика радість і за неї можна віддати багато літ кабінетного життя, яке б воно не затишке, не привабливе було» [3, с. 439].

Але тим не менше в моменти відчаю, невпевненості у вирішенні національних, політичних, ідеологічних проблем неможливість поєднати українця й революціонера породжує думки про смерть: «Коли б не було в мене ще літератури, мистецтва, я серйозно почав би думати ще про один вихід: смерть» [3, с. 445]. У роботі М. Ролла творча особистість розглядається як така, що бореться проти усталених суспільних норм, які є приземленими, зводяться до матеріального: «творча людина змушена перемагати фактичних богів нашого суспільства: бога конформізму, апатії, матеріального успіху, влади» [11, с. 30], натомість митці завжди прагнуть до інших світів, де панує духовне, гармонійне.

Отже, для В. Винниченка мистецтво було рятунком від життєвих проблем: «... те, що я можу бути цінним і корисним людям не тільки як політик, а як і літератор, відхиляє останній вихід»; «... людина забуває страждання минулого, коли має в собі джерела творчості, коли щось у ній живе і вимагає діяльності і проявів себе» [3, с. 447]. Потрібно було пройти цей складний шлях, щоб усвідомити, що література є справжнім, єдиним покликанням: «... я їду за кордон, обтрусюю з себе всякий порох політики, обгороджуюсь книжками й поринаю в справжнє, єдине діло – літературу. Ці два місяці Голгофи навіки вилічують мене від роздвоювання...» [3, с. 446]. Хоча в нашому розумінні це зізнання не є вповні позитивним, оскільки зроблено в момент усвідомлення, що справа цілого життя не завершилася тріумфом – Україна не стала незалежною, перемогли сили, ворожі національному самовизначенню. Тому «хочеться лишитись разом з революцією, ділити долю затурканої... України» [3, с. 475].

Вважаємо, що 1921—1925 роки можна умовно визначити як перехідний етап у політичному, літературному, особистому житті В. Винниченка, період творчої активності, розчарувань і пошуку нових умов для політичної і літературної діяльності. Ці роки позначені прагненням самоізоляції, бо тепер він «поза законом», «ворог народу» [4, с. 213]. Тому закономірно повертаються думки про «власну хату, спокій, бібліотеку, продуктивну

працю, здоров'я» [4, с. 171]; «Верстат, горід, тиша хатини, книжки, піаніно» [4, с. 219]; «таємна туга за пером», «блиски майбутньої гарячки роботи...» [4, с. 223]. «Може, хоч таким способом нарешті позбавлюсь вічного свого роздвоєння» [4, с. 584].

Чимало роздумів В. Винниченка скеровані в площину самооцінки, сприйняття/несприйняття оцінок ним написаного з боку інших. Відтак він хоче «собою возвеличити українське...» [3, с. 214]; «щоб українське ім'я стало відомим», однак розуміє, що зробити це надзвичайно важко через залежне становище України в Російській імперії, несамостійність – політичну й культурну. Відтак прагнення не розчарувати читача, глядача приводить його до думки, що українське – не меншовартісне. Хоча й розуміє, що шлях до визнання важкий і довгий: «хочу зробити неможливе» [3, с. 393—394]. Для цього ладен терпіти образи за публікації п'єс російською мовою: «зрадник, руський письменник, раб...» – і продовжувати це робити не тільки через те, що жити з заробітків українського письменника – неможливо, а головне через те, що його «як художника, тягне до ширшого кола читачів. Я хотів би, щоб увесь світ мене читав, на всіх мовах друкувати свої праці, лишачись українцем...» [3, с. 251].

Коливання то в один, то в другий бік були частими у В. Винниченка і, на нашу думку, це природно, адже людина змінюється з віком, переживаючи прикрощі, непорозуміння, образи, набуваючи досвіду. Іноді ці зміни є кардинальними, а для митця вони виявлювані назовні, тому що він повсякчас на видноті, він – публічна людина, відтак балансує на межі визнання й забуття. Тому «після п'ятнадцяти років письменницької професії я задаю собі питання: чи я маю право писати?» [3, с. 212]. Неодноразово доходило до наміру знищити свої твори: «три чверті з написаного мною я з щирою радістю згодився б знищити, але знищити цілком, не тільки з ринку, з бібліотек, але й з пам'яті тих, хто читав ті писання» [3, с. 213]; «Основним моїм почуттям більше стає чуття сорому за себе, як письменника» (роздуми пов'язані із «Записками Кирпатого Мефістофеля», «Сонячною машиною», «Чорною Пантерою», «Мохноногим» тощо) [3, с. 285].

Цікаво, що в «Щоденнику» В. Винниченко пише не тільки про себе, але й про своїх сучасників-митців, оцінюючи всіх (зокрема й себе) як ґрунт для майбутніх, талановитіших натур: «Ми – гній майбутніх геніїв нашої нації» [3, с. 286].

У розумінні В. Винниченка геній – це той, хто багато дав людству: «Коли думаєш, що померли такі генії, як Ньютон, Гете, які так багато дали людству, які були такі великі, а померли так само, як мільйони нікому невідомих людей... чому бере така туга, коли про це думаєш?» [4, с. 67]. Так вимальовується проекція на філософську

опозицію *життя/смерть* – закономірний підсумок роздумів про кінечність фізичного існування й вічність духовних надбань.

Неодноразово В. Винниченко висловлюється про щастя, шукає засоби для гармонізації життя: «... в моїй натурі закладено силу шукання, в мені встановлено закон, який примушує мене знаходити розумність, доцільність, гармонію існування» [4, с. 116]. Для самого В. Винниченка щастя асоціюється з внутрішнім балансом: «Вища внутрішня гармонія, організованість є „чесність з собою”» [3, с. 465]; «Прагнення жити і в самому процесі життя мати найвищу, вичерпуючу сатисфакцію. Цю формулу можна позначити одним поняттям – щастям» [3, с. 288]. Важливою є ідея чесності з собою, яка тісно пов'язана з образом Канопуса (внутрішнього підсвідомого світу людини, що в критичних обставинах повинен організовувати почуття, волю, характер): «...є один елемент, який особливо мене цікавить: перевірка себе, протиставлення вищої знайденої цінності (Канопуса) дрібним, скороминущим, звичайним» [3, с. 427]. Канопус – це найяскравіша зірка після Сіріуса (перевищує яскравість Сонця в 13 000 разів). З давніх часів вона була дороговказною зорею для мандрівників пустель і океанів. Фактично цінність та чесність з собою так само були для В. Винниченка вищими законами життя, які разом узяті зумовлювали щастя: «Активність і творчість, в чому б то не було, є найбільша, самоцінна сатисфакція. Бути цінним для інших і чесним з собою – це найвищі закони і найвища насолода для кожного. Здійснити ці закони – змогти мати щастя» [3, с. 481—482]. У свідомості автора щастя є сталою категорією буття: «Які... дурниці вважати, що бувають якісь „смуги” щасливі і нещасливі. Щасливість лежить в нас, у нашому здоров'ї, силі, оптимізмі, певності, упертості» [4, с. 220]. Зрештою, роздуми, що стосуються досягнення щастя, гармонії, злагоди людини з собою, реалізуються у філософсько-етичному трактаті «Конкордизм».

Деякі тези, що містяться в «Щоденнику», відбиваються в художніх творах. Так, у п'єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» це тези про *спокій як руйнуючу силу творчої ідеї*: «Спокій, самовдоволення втома і певність в своїй безпомилковості – убивають дух шукання і творіння» [3, с. 482]. У творі: «Мені не треба спокою. Моя ідея спокоєм руйнується» (Корній Каневич) [5, с. 309]; про *страждання й*

*тугу як джерело творчості*: «Страждання, туга, сум, жаль – це ті вогники душі, на яких гартується всепрощаюча об'єктивність творчості» [3, с. 482]. У творі Мігуелес проголошує: «Мистецтво мусить відбивати все! А найперш страждання, радість людей!» [5, с. 279]. Переконані, що ці тези є визначальними для будь-якого митця, адже творчість – це невпинний процес думання, відкриттів, моделювання нового світу – другої реальності, у якій митець – деміург, творець. Його космос зазвичай не цілком співпадає з реальним світом, але тим він і цінний, що, показуючи інакшість, спонукає загал до змін. У п'єсі це дисонанси, які переживає Корній Каневич, експериментуючи в хаосі щоденного існування. Безперечно, драма В. Винниченка багато в чому новаторська, гротескна й мелодраматична водночас, однак дозволяє відкрити нові, часто неочікувані ракурси бачення взаємин особи й світу, надто коли ця особа – митець, небуденна, тонко відчужуюча, вразлива особистість. Перспектива упорядкування світу можлива: хоча картина знищена, її творець і його родина мертві, проте абсолют Ніщо руйнується голосом скрипки, чие звучання максимально передає людські інтонації, а значить зберігає самим своїм існуванням природний потяг до гармонії. Цей митець пішов, але його місце заступив інший – скрипаль – і в цьому безкінечність творення.

Такий висновок ми зробили, виходячи з матеріалів «Щоденника» В. Винниченка: попри дисонанси, психологічні, ідеологічні, соціальні, творчість перемагає руйнування, що й засвідчила в підсумку художня спадщина письменника.

Отже, творчість займала одне з центральних місць у житті В. Винниченка, нерідко мотивувала його до подальшої діяльності, тому чимало сторінок щоденника закономірно присвячено творчому процесу. Ці роздуми частково відбиваються в текстах п'єс. З огляду на вищесказане, щоденник може позиціонуватися з творчою лабораторією митця, студіювання якого допомагає глибше проаналізувати твори, побачити зв'язок між життям автора та його інтерпретацією в художніх текстах.

Подальші дослідження «Щоденника» В. Винниченка в цьому напрямі є перспективними, зважаючи на можливість, використавши інтердисциплінарний спосіб вивчення художнього матеріалу, запропонувати новий ракурс бачення взаємозв'язку і взаємовпливу різних естетичних вартостей.

## Література

1. Варламова Е. П., Степанов С. Ю. Психология творческой уникальности человека (рефлексивно-гуманистический подход). 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Ин-т психологии РАН, 2002. 253 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови: 250 000 слів і словосполучень/уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел; Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
3. Винниченко В. Щоденник/ред., вст. ст. і приміт. Г. Костюка. Едмонтон; Нью-Йорк: Вид-во Канад. ін-ту Укр. Студій, 1980. Т. 1. 1911—1920. 499 с.
4. Винниченко В. Щоденник/за ред. Г. Костюка; упоряд. і приміт. О. Мотиля. Едмонтон; Нью-Йорк: Вид-во Канад. ін-ту Укр. Студій, 1983. Т. 2. 1921—1925. 700 с.

5. Володимир Винниченко. Вибрані п'єси/упоряд.: М. Г. Жулинський, В. А. Бурбела; авт. вст. ст. М. Г. Жулинський. Київ: Мистецтво, 1991. 605 с.
6. Горальський А. Теорія творчості: пер. з пол. О. Гірного. Львів: Каменяр, 2002. 144 с.
7. Історія психології XX століття: навчальний посібник. Вид. 3-тє/ В. А. Роменець, І. П. Маноха; вст. ст. В. О. Татенка, Т. М. Титаренко. Київ: Либідь, 2017. 1056 с.
8. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка/відп. ред. П. М. Федченко. Київ: Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. 208 с.
9. Піхманець Р. В. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). Київ: Наук. думка, 1991. 164 с.
10. Пономарев Я. А. Психология творчества. Москва: Наука, 1976. 303 с.
11. Ролло М. Мужество творить: очерк психологии творчества: пер. с англ. Москва: Ин-ут общегуманит. исслед., 2008. 156 с.

#### References

1. Varlamova E. P., Stepanov S. Yu. Psihologiya tvorcheskoy unikalnosti cheloveka (refleksivno-gumanisticheskij podhod). 2-e izd., pererab. i dop. Moskva: Institut psihologii RAN, 2002. 253 s.
2. Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainiskoi movy: 250 000 sliv i slovopoluchen/uklad. i hol. red. V. T. Busel; Kyiv; Irpin: VTF «Perun», 2005. 1728 s.
3. Vynnychenko V. Shchodennyk/red., vst. st. i prymit. H. Kostiuka. Edmonton; Niu-York: Vyd-vo Kanad. in-tu Ukr. Studii, 1980. T. 1. 1911—1920. 499 s.
4. Vynnychenko V. Shchodennyk/za red. H. Kostiuka; uporiad. i prymit. O. Motyilia. Edmonton; Niu-york: Vyd-vo Kanad. in-tu Ukr. Studii, 1983. T. 2. 1921—1925. 700 s.
5. Volodymyr Vynnychenko. Vybrani piesy/uporiad.: M. H. Zhulynskyi, V. A. Burbela; avt. vst. st. M. H. Zhulynskyi. Kyiv: Mystetstvo, 1991. 605 s.
6. Horalskyi A. Teoriiia tvorchosti: per. z pol. O. Hirnoho. Lviv: Kameniar, 2002. 144 s.
7. Istoriia psykhologii XX stolittia: navchalnyi posibnyk. Vyd. 3-tie/ V. A. Romenets, I. P. Manokha; vst. st. V. O. Tatenka, T. M. Tytarenko. Kyiv: Lybid, 2017. 1056 s.
8. Moroz L. «Sto rivnotsinnykh pravd»: Paradoksy dramaturhii V. Vynnychenka/ vidp. red. P. M. Fedchenko. Kyiv: In-ut lit. im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, 1994. 208 s.
9. Pikhmanets R. V. Psykhologhiia khudozhnoi tvorchosti (teoretychni ta metodolohichni aspekty). Kyiv: Nauk. dumka, 1991. 164 s.
10. Ponomarev Ya. A. Psihologiya tvorchestva. Moskva: Nauka, 1976. 303 s.
11. Rollo M. Muzhestvo tvorit: ocherk psihologii tvorchestva: per. s angl. Moskva: In-ut obschegumanit. issled., 2008. 156 s.

**Матвєєва Тетяна Степанівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: [t.matvieieva@karazin.ua](mailto:t.matvieieva@karazin.ua); <https://orcid.org/0000-0001-9178-1743>

**Матвеева Татьяна Степановна**, доктор филологических наук, профессор кафедры истории украинской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: [t.matvieieva@karazin.ua](mailto:t.matvieieva@karazin.ua); <https://orcid.org/0000-0001-9178-1743>

**Matvieieva Tetiana**, Doctor of Philology, Professor, Professor of History of Ukrainian Literature, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine), e-mail: [t.matvieieva@karazin.ua](mailto:t.matvieieva@karazin.ua); <https://orcid.org/0000-0001-9178-1743>

**Рудаченко Аліса Сергіївна**, студентка IV курсу філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: [alisa.rudachenko@gmail.com](mailto:alisa.rudachenko@gmail.com)

**Рудаченко Алиса Сергеевна**, студентка IV курса филологического факультета, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: [alisa.rudachenko@gmail.com](mailto:alisa.rudachenko@gmail.com)

**Rudachenko Alisa**, student of the philological faculty, Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: [alisa.rudachenko@gmail.com](mailto:alisa.rudachenko@gmail.com)

821.161.2\*06 – 32Гуцало.09  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-07

## Мала проза Є. Гуцала в оцінці критиків та літературознавців

*К. А. Белік*

*студентка IV курсу філологічного факультету  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: belikk20@gmail.com*

*Л. Г. Головко*

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: holovko.lg@ukr.net; https://orcid.org/0000-0001-5948-7747*

---

У статті розглянуто науково-критичні розвідки, присвячені малій прозі Є. Гуцала, визначено основні напрями дослідження літературної спадщини митця. Огляд праць дозволив з'ясувати, що творчість письменника впродовж багатьох років перебуває в центрі уваги науковців. Однак, залежно від політико-ідеологічних настанов, змінювалися акценти вивчення його прози. І. Глотова, І. Дзюба, Г. Калантаєвська, Н. Навроцька, Н. Науменко, О. Поворозник, О. Чепурна та ін. аналізували жанрові, поетикальні особливості художніх текстів письменника. Доведено що, незважаючи на наявність літературознавчих студій, присвячених вивченню творчості Є. Гуцала, цілісний аналіз його малої прози не був здійснений.

**Ключові слова:** українська література ХХ ст., Є. Гуцало, літературознавство, проза, рецепція

**Белік К. А., Головко Л. Г. Малая проза Е. Гуцало в оценке критиков и литературоведов**

В статье проанализированы научно-критические работы, посвященные прозе Е. Гуцало, определены основные направления исследования литературного наследия художника. Обзор работ позволил выяснить, что акценты изучения его творчества критиками и литературоведами изменялись в зависимости от политико-идеологических принципов. И. Глотова, И. Дзюба, Г. Калантаевская, Н. Навроцкая, Н. Науменко, О. Поворозник, Е. Чепурна и др. исследовали жанровые, поэтикальные особенности художественных текстов писателя. Однако, несмотря на наличие литературоведческих студий, посвященных изучению творчества Е. Гуцало, целостный анализ его малой прозы не был осуществлен.

**Ключевые слова:** украинская литература ХХ века, Е. Гуцало, литературоведение, проза, рецепция

**Bielik K., Holovko L. H. The flash fiction of Ye. Hutsalo in examination of literary critics**

The article discovers scientific and critical researches devoted to flash fiction of Ye. Hutsalo. The review of scientific investigation allowed finding out that author's heritage has been in the focus of literary criticism for many years. However, depending on the political and ideological directives, an emphasis of the study of his prose was changeable. Such literary critics as V. Andrienko, Yu. Badzio, L. Bakhaeva speak lightly of Ye. Hutsalo creativity, criticizing him for retreating from the socialist canon. Truth be told, a modern scholar G. Sivokin undermined the views of these critics on the associativity of the author's artistic work («Alone with Nature»). The scientist notes that the prose writer, in addition to «traditional» industrial problems, examined general humanistic problems. V. Andrienko and L. Bakhaeva, analyzing the composition plot, indicate the «compositional monotony» of Ye. Hutsalo creative works. [2, c. 146—147], the plot weakening and the «amorphousness of the author's idea» [4, c. 175]. Most researchers (E. Adelheim, O. Bulbachynska, I. Dziuba, V. Donchuk, I. Hlotova, G. Kalantaievska, N. Navrotska, N. Naumenko, O. Povoroznyk [13], O. Podlisetska [14], O. Polischuk [17], O. Chepurna [21], etc.) analyze genre, poetical, problem-style features of the writer's prose. They emphasize the intermediaries of prose, author immersion in existential depths, and discrepancy between «internal» and «external» in the artistic world of Y. Hutsalo. O. Podlisetska and N. Polokhova draw attention to writer's appeal to the poetics of modernism by synthesizing elements of «psychology and external manifestations of being, fact and reflection (thoughts, memories, delusions), philosophical self-depressions and visible pictures of the landscape» [16, c. 415]. Despite the existence of scientific studies of the Soviet and contemporary periods of Ye. Hutsalo flash fiction study, a holistic analysis of his fiction was not accomplished.

**Key words:** Ukrainian literature of the twentieth century, Ye. Hutsalo, literary criticism, prose, reception

---

Художній світ Є. Гуцала, талановитого українського письменника ХХ століття, особливий своїм лірико-романтичним зображенням дійсності, імпресіоністичною манерою письма, тонким психологізмом, місткістю і ошадливістю простої оповіді. На думку дослідників, мала проза митця дала поштовх до європеїзації української літератури через яскраво виражений психологізм та трансформацію різних жанрів: «кіно (монтажний принцип), театру (нові композиційні вирішення, драматичний принцип розповіді, сценічність),

живопису (мальовничість, багатство кольорових образів), музики (пісенність, ритмічність, звукові образи, посилення ліричного начала)» [11, с. 18]. Творчість письменника впродовж багатьох років перебуває в центрі уваги дослідників. Тому мета нашої статті – дослідження наукового осмислення критиками і літературознавцями малої прози Є. Гуцала, що сприятиме ґрунтовному аналізу творів письменника.

Прозова спадщина митця розглядалася протягом двох періодів: радянського (1960—1990) і сучасного (1991—2018).

Радянські дослідники Є. Адельгейм, Ю. Бадзьо акцентують увагу на ідейно-змістовому аспекті творчості Є. Гуцала. Так Є. Адельгейм

пише про аналітичну та психологічну спрямованість творів митця. Науковець відзначає, що новелістика Є. Гуцала є не досить динамічним явищем, бо автор надає перевагу стану, а не дії: «Якщо звичайно письменник аналізує невидимі психологічні імпульси як можливу, але безпосередньо не відтворену причину майбутніх вчинків людини, то в низці інших оповідань він, навпаки, залишає причину того, що відбувається, цілком за межею твору» [1, с. 370].

В. Андрієнко, Ю. Бадзьо, Л. Бахаєва негативно відгукуються про творчий доробок Є. Гуцала, дорікаючи за відсутність соціальної спрямованості текстів («Люди серед людей»), тобто за відступ автора від соціалістичного канону. Ю. Бадзьо зазначає, що творам митця бракує «коріння, життєвого джерела таланту, певної культурно-психологічної атмосфери, соціальної характеристичності у мисленні та почуваннях людей» [3, с. 159]. Науковець, всупереч поглядам Є. Адельгейма та В. Брюнгена про «психологічну та аналітичну спрямованість» [1, с. 160] творів прозаїка, пише про наявність «слабкості і поверхневості духовного осмислення життєвого матеріалу» автором («Інна і Мудрик»): «Все тут приблизне (чи не це критика вважає тонкощами психологічного аналізу?) і не підвладне внутрішній логіці» [3, с. 162]. В. Андрієнко пише про те, що письменник переважно уникає серйозних соціальних проблем: «Є. Гуцало не пише ні виробничі, ні перевиховні оповідання: для цього він надто художник» [2, с. 150]. Л. Бахаєва вважає, що брак осмислення фактів дійсності спричиняє «аморфність авторської ідеї, неясність художнього задуму» [4, с. 175].

Щоправда, Г. Сивокінь ставить під сумнів погляди цих критиків про асоціальність художнього доробку митця («Наодинці з природою»). Науковець пише, що прозаїк, окрім «традиційних» виробничих проблем, розглядав загальногуманістичні проблеми, «звернувши пильну увагу на аналіз духовних процесів, на дослідження індивідуальності і малих груп, як сказав би соціолог» [20, с. 101].

У статті В. Андрієнка серед недоліків творів Є. Гуцала виділяються також «композиційна одноманітність» та «розтягнені описи природи, якими починається кожне оповідання» [2, с. 146]. Критик зауважує, що естетичні, евфонічні та меншою мірою психологічні чинники переважають у художньому світі малої прози письменника, тому його персонажам «...бракує вогню, густоти життєвих потреб, пристрастей і тих видимих і невидимих мозолів на руках і душі, якими диктується людська поведінка» [2, с. 147]. Як справедливо зазначає дослідник, малій прозі митця не вистачає матеріалу, що формує образну систему і слугує знаряддям для художнього відкриття: «Є. Гуцало й справді часто наче втрачає початий сюжет, – згладжує, заокруглює й пом'якшує. З його героями нічого не

трапляється такого, що пробудило б їх і примусило показати свої справжні очі і те обличчя, що розрізняє портрет художника від фотографії» [2, с. 148].

Більшість дослідників (Є. Адельгейм, В. Брюнген, О. Бульбачинська, І. Дзюба, В. Дончик, І. Глотова, Г. Калантаєвська, Н. Навроцька, Н. Науменко, О. Поворозник, О. Подлісецька, О. Поліщук, О. Чепурна та ін.), за нашим спостереженням, аналізують поетику малої прози письменника. Так, на думку Є. Адельгейма, новели митця романтичні за характером сприйняття дійсності, про що свідчить образна система, створена авторською уявою [1, с. 160]. В. Брюнген розглядає особливості характеротворення, поетику ліризму малої прози митця. За його спостереженнями, Є. Гуцало еволюціонує від творів із «орнаментально-декоративним» зображенням людини до оповідань, що «поспіль просякнуті людською характерністю, щільно сплетеною з умовами дії і з кожною деталлю обстановки» («Хустина шовку зеленого», «Спомин про синю весну», «Жартували з Катериною») [5, с. 23].

В. Дончик вважає, що у творчій спадщині митця саме ліричне начало організовує своєрідну поетичну філософію письменника, тому його твори не можна вважати асоціальними, недостатньо проблемними [8, с. 298]. Дослідник пише, що саме настрій відіграє образотворчу функцію, виявляючись у звуках, кольорах, смаках, запахах: «Але ж усе це – цілком реальна, досить не мала і далеко незгірша частина «життя душі» людини, яка забирає значну кількість її психологічної й емоційної енергії. Розкривати це – означає сприяти розвитку духовної витонченості людини» [8, с. 300]. Літературознавець зазначає, що психологічно-пейзажні оповідання письменника актуальні, зважаючи на концепцію ліризму Є. Гуцала, що прагне подолати однокісність «художніх характерів в нашій літературі, і брати їх у єдності як соціальних, моральних, так і національних, біопсихологічних та інших чинників» [8, с. 307].

О. Бульбачинська, досліджуючи генезу та естетичні особливості художнього мислення митця, які «розширили межі української літератури та сприяли національному духу під час драматичних подій історії», зауважує, що на формування його лірико-романтичного світобачення вплинули виховання та літературні джерела, знані з дитинства. «Письменник пройшов першу естетичну школу ще в ранні роки життя, коли в його поле зору потрапили Біблія, Шевченків «Кобзар», твори М. Коцюбинського, М. Гоголя, В. Стефаника» [6, с. 2]. У науковій студії виявлено, що досить помітним є вплив творчості М. Коцюбинського на манеру письма белетриста: «Наголовніше, що почерпнув Є. Гуцало від митця, – тонкий психологізм у змалюванні героїв та імпресіоністична, витончена

манера письма, що сформувала його вподобання» [6, с. 2].

У розвідці І. Дзюби зазначено, що більшість оповідань має форму ліричного спогаду, тому душевне життя зображується як потік, внаслідок чого з'являється тяжіння «до ліричних імпресій, організації матеріалу навколо однієї особи, одного епізоду» [9, с. 691]. Окрім цього, автор дослідження стверджує, що природа у творчості Є. Гуцала є темою ліричних етюдів, ескізів: «Діапазон їх широкий – від мальовничих замальовок різних куточків рідної землі і різні пори року – до роздумів про таємницю буття, про феномени життя природи, про місце людини в природі, злиття з нею, про вічність...» [9, с. 691].

І. Глотова звертає увагу на специфіку втілення ліричних мотивів у новелістиці митця, акцентуючи на своєрідному мисленні письменника, що виявилось в новизні конфліктів і зв'язку між психологією особистості та характерами зіткнень. Літературознавець зазначає, що орієнтація на внутрішній світ людини, яка постає в суперечливій біосоціальной парадигмі, стала прерогативою творчості Є. Гуцала: «В центрі його новел – людське буття в сьогоденних обставинах. У них немає надзвичайної події, майже відсутня особлива фабульна подія. Письменника більше цікавить емоційне, справжнє життя людини, її внутрішня незалежність» [7, с. 110]. На її думку, митця передусім турбують екзистенційні глибини героя, а саме проблеми життя особистості під час трансформації традиційних поглядів на сутність людського буття, співіснування, взаємозв'язок індивідуума зі світом: «Більшості новел Є. Гуцала притаманний внутрішньо-психологічний конфлікт, за безпосередньою взаємодією сторін, із зосередженням на внутрішньому світі одного героя» [7, с. 112].

Про особливості відображення письменником кольорів, звуків, запахів і смакових відчуттів та їхній вплив на ліричного героя («До Танаськи по молоко», «Концентричні кола осені», «Хто ти?») пише Г. Калантаєвська. Вона зазначає, що персонажі творів прозаїка передусім сприймають дійсність через барви, смаки, пахощі, знані з дитинства. У статті наголошено, що колористика оповідань письменника залежить від історичного часу, пори року, емоційних спогадів, подиву, асоціацій тощо. Звукообрази, на думку автора наукової студії, – поширене явище в малій прозі Є. Гуцала, бо вони викликають у героїв спалахи емоцій, відповідний настрій.

Н. Навроцька досліджує твори прозаїка в аспекті національно-світоглядних виявів його доби. Вона стверджує, що оповідання митця розгортають картину сучасного українського села, де мешкають реальні люди в атмосфері повсякчасного прояву суперечливих душевних якостей, бо мрією письменника було написати українську душу, український характер – та ще ж українською мовою, яка відповідала б і цій душі і

цьому характеру» [11, с. 6]. Н. Навроцька не підтримує погляди радянського дослідника В. Андрієнка, який засуджує Є. Гуцала за нівеляцію суті індивідуальності в його малій прозі [2, с. 147]. За її спостереженнями, митець майстерно передає динаміку почуттів, думок через деталі предметів і речей, наслідком чого є відсутність логічного аналізу дійсності, складного розумового комплексу у творах митця. Науковець пише, що Є. Гуцало прагнув зобразити загальнолюдське в погляді на світ та застосувати прийом невідповідності між «внутрішнім» і «зовнішнім», що полягає у виявленні комічного в серйозному, буденного в піднесеному тощо.

Культурологічну парадигму малої прози письменника, зокрема внутрішню форму слова, образ-символ у синестетичній картині світу аналізує Н. Науменко. Вона зазначає, що митець створює образ героя нового типу: «особистість, яка (попри спроможність) не вивищується над довкіллям, а вперто відшукує істину в двобій самі із собою та своїми опонентами» [12, с. 9]. Літературознавець пише, що ліричні мотиви малої прози Є. Гуцала пов'язані насамперед із почуттєвою сферою, колізіями, інтригами, сконцентрованими навколо питань зв'язку особистості з природою, світом, історією.

Роль ліричного елемента як показника суб'єктивного світу героїв є предметом дослідження О. Поворозник, яка стверджує, що в малій прозі митця людина не віддільна від природи, а, навпаки, живе за її законами: «Пейзаж через психологію героя, включений у саму дію, складає його власну частину, оскільки життя природи і процес її психічного відображення злиті в ньому в нероздільну єдність» [13, с. 259].

О. Подлісецька помічає вплив ліричного начала в новелістичному жанрі 60—70-х років ХХ століття «відсутністю зовнішньо-подієвого логічно-послідовного розгортання викладу матеріалу» [16, с. 7]. Вона зазначає, що часи «хрущовської відлиги» сприяли утвердженню монологічності, суб'єктивності, сповідальності у творах та зближенню ліричних новел з імпресіоністичною манерою за допомогою «поєднання психологічних станів та зовнішніх проявів буття, факту та рефлексії» [16, с. 7]. За спостереженнями авторки наукової студії, Є. Гуцало повністю відходить від реалістичного канону, зокрема в портретній характеристиці, що відзначається «ліризованою нарацією, тонкою «акварельною» манерою письма, принципом лірико-романтичного осягнення особистості» [16, с. 8].

О. Поліщук пише, що письменник у ранній період творчості надавав перевагу чуттєвій сфері перед сюжетом, соціальним конфліктом: «Із кожного тексту новеліста прозирає поетичний, іноді, здається, навіть ідеалізований світ. Саме через це за письменником упевнено закріпився імідж лірика в прозі» [17, с. 49].

У дисертаційній роботі О. Чепурної виявлено, що для дитячої прози Є. Гуцала характерна уніфікація лірико-психологічної манери, художня реалізація мотиву щастя, увага до внутрішнього світу дитини. Науковець зауважує, що ранній новелістиці митця властивий пошук гармонії між мрією і буденністю, який відтворюється в певному конфлікті та має амбівалентну наповненість: «Екзистенціаль мрії, що художньо реалізується на архетипному рівні (диво, божественна дитини, дух, дерево життя), розкриває зв'язок найважливіших духовних начал у бутті людини з її незбагненою земною природою» [21, с. 13].

О. Подлісецька, Н. Полохова звертають увагу на жанрово-стильовий аспект, проблематику творчості Є. Гуцала. На переконання О. Подлісецької, еволюція жанру новели від соціальної спрямованості до «психологізму», позицій філософського екзистенціалізму, значною мірою позначилася на малій прозі Є. Гуцала: «Зокрема, запозичення новелою певних структурно-композиційних особливостей, стилістичних ознак і прийомів з лірики стало актуальним для зображення внутрішнього світу особистості, відтворення її емоційних спалахів, що є основним у поезії жанру новели цілого періоду» [16, с. 5]. Літературознавець пише, що підґрунтям для модифікації жанру новели були поліфонія стилю, потяг до естетичної сублімації, видозміни образної системи та специфіка сюжетотворення, наслідком чого стало синтезування імпресіоністичного та реалістичного світосприйняття в ліричній новелі Є. Гуцала.

О. Подлісецька досліджує імпресіоністичні тенденції в новелах Є. Гуцала та А. Колісниченка. Одним із об'єктів її аналізу є збірка «Запах кропу», що, на її думку, відзначається яскравим ліризмом та послабленою фабульністю. Дослідниця помічає подібність новел митця до імпресіоністичної прози митців ХХ століття, зокрема М. Коцюбинського, О. Кобилянської, Грицька Григоренка [16, с. 411]. Вона заперечує думку радянських критиків 60—70-х років ХХ століття В. Андрієнка, Ю. Бадзя, Л. Бахаєвої про подібність, передбачуваність у розгортанні сюжету його ліричних новел. О. Подлісецька, апелюючи до поглядів І. Франка про переваги фрагментарних творів, висловлює думку про безпосереднє живе відтворення дійсності в ескізній ліричній прозі митця. Окрім цього, науковець звертає увагу на стильову специфіку творів письменника, відзначаючи наявність компонування в текстах медитативних роздумів, варіацій інтимних переживань, уніфікацію фізичного і духовного просторів: «Фізичний та духовний простори – це не опозиційні поняття в ліричних новелах Гуцала, а взаємопроникні сфери однієї великої таємничої реальності, яка постійно віддзеркалюється в свідомості ліричного героя» [16, с. 413]. Так О. Подлісецька відшукує в малій

прозі Є. Гуцала елементи поезики модернізму, а саме синтез елементів «психологізму й зовнішніх проявів буття, факту і рефлексії (думки, спогаду, марення), філософських самозаглиблень та зримих картин пейзажу, зовнішньої та внутрішньої тем і створює світ неореалістичної новели 60-х років ХХ ст.» [16, с. 415].

За спостереженнями Н. Полохової, основними концептами індивідуально-авторської манери письма митця зрілого періоду творчості є ліризм оповіді, наскрізні образи, філософічність, вітаїстичні мотиви й образи, психологічність прози: «У прозі Є. Гуцала 70-х років органічно поєдналася філософія серця з філософією життя, для якої характерне звертання до «нераціональних елементів людської психіки, до волі та інстинктів, інтуїції, емоцій, підсвідомості» [18, с. 204], оскільки досягнути життя можливо лише шляхом «безпосереднього споглядання, переживання» [18, с. 204]. Літературознавець зауважує, що образи, створені письменником, не відповідають соцреалістичному канону, бо сам митець уникав лаконічного слова, соціального детермінізму під час написання творів.

Отже, огляд праць дозволив з'ясувати, що інтерес критиків і літературознавців до творчості письменника не згасає упродовж ХХ століття і до сьогодні. Радянські та сучасні дослідники розглядали малу прозу Є. Гуцала з різних позицій. Критики Є. Адельгейм, В. Андрієнко, Ю. Бадзьо, Л. Бахаєва негативно відгукуються про творчість Є. Гуцала, дорікаючи авторові за відступ від соціалістичного канону. Щоправда, Г. Сивокінь ставить під сумнів погляди цих критиків про асоціальність художнього доробку митця («Наодинці з природою»). Науковець зазначає, що прозаїк, окрім «традиційних» виробничих проблем, розглядав загальногуманістичні проблеми. В. Андрієнко та Л. Бахаєва, аналізуючи сюжетно-композиційну організацію творів митця, наголошують на «композиційній одноманітності, нівеляції суті особистості» творчого доробку Є. Гуцала [2, с. 146—147], на послабленні фабульності творів та «аморфності авторської ідеї» [4, с. 175].

Більшість дослідників (Є. Адельгейм, О. Бульбачинська, І. Дзюба, В. Дончик, І. Глотова, Г. Калантасвська, Н. Навроцька, Н. Науменко, О. Поворозник, О. Подлісецька, О. Поліщук, О. Чепурна та ін.) аналізують жанрові, поетикальні особливості прози письменника. Вони акцентують на інтермедіальності художніх текстів, на зануренні митця в екзистенційні глибини, на невідповідності між «внутрішнім» та «зовнішнім» у художньому світі творів Є. Гуцала. О. Подлісецька та Н. Полохова відзначають звернення письменника до поезики модернізму, синтезуючи елементи «психологізму й зовнішніх проявів буття, факту і рефлексії (думки, спогаду, марення), філософських самозаглиблень та зримих картин пейзажу» [16, с. 415].



## Література

1. Адельгейм Є. Сигнали невидимих бур//Крізь роки: вибрані праці. Київ: Дніпро, 1987. С. 368—375.
2. Андрієнко В. Стверджувати – це відкривати//Дніпро. 1965. № 9. С. 139—152.
3. Бадзьо Ю. Пору перших підсумків//Вітчизна. 1970. № 1. С. 159—167.
4. Бахаєва Л. До питання про сюжети//Вітчизна. 1973. № 4. С. 167—175.
5. Брюгген В. Звичайний хліб мистецтва: літературно-критичні статті. Київ: Рад. письменник, 1969. 251 с.
6. Бульбачинська О. Творчість Євгена Гуцала: естетичні засади//Синопис: текст, контекст, медіа. 2017. № 3. С. 5.
7. Глотова І. Особливості відтворення внутрішньо-психологічних конфліктів у творах Євгена Гуцала//Вісн. Харк. ун-ту імені В. Н. Каразіна. 2006. № 727. С. 110—113.
8. Дончик В. Грані сучасної прози: літературно-критичний нарис. Київ: Рад. письменник, 1970. 324 с.
9. Енциклопедія Сучасної України в 20-ти томах/гол. ред. колегія: Дзюба І. М., Жуковський А. І., Романів О. М. та ін.; керівник наук.-ред. підготовки ЕСУ Железняк М. Г. Координаційне бюро ЕСУ НАН України, 2006. Т. 6. Го-Гю. 712 с.
10. Калантаєвська Г. Передача кольору, звуку, смаку і запаху як засіб творення настрою в оповіданнях Є. Гуцала//Філол. трактати. 2012. Т. 4. № 4. С. 136—142.
11. Навроцька Н. Мала проза Є. Гуцала. Поетика жанру: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2008. 20 с.
12. Науменко Н. Культурологічні складники творчості Євгена Гуцала//Укр. мова і літ. в шк. України. 2015. № 5. С. 8—12.
13. Поворозник О. Взаємозв'язок людини і природи у малій прозі Євгена Гуцала//Наук. зап. Терноп. педун-ту. Сер.: Літературознавство. 1999. Вип. 4. С. 258—268.
14. Подлісецька О. Модифікація жанру новели в українській літературі 60—80-х років ХХ століття (Є. Гуцало, В. Шевчук, А. Колісниченко): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Одеса, 2009. 16 с.
15. Подлісецька О. Деканонізація як фактор естетичних пошуків у неореалістичній новелі Євгена Гуцала «Пісня про Варвару Сухораду»: [згадується А. Колісниченко]//Іст.-літ. журн./ОНУ ім. І. І. Мечникова. 2009. № 16. С. 76—85.
16. Подлісецька О. Імпресіоністичні тенденції у неореалістичних новелах Є. Гуцала та А. Колісниченка//Мова і культура. 2013. Вип. 16, т. 3. С. 411—416.
17. Поліщук О. Естетичний вимір «настроєвої» прози Євгена Гуцала 1960-х років//Дивослово. 2012. № 1. С. 47—50.
18. Полохова Н. Концептуально-змістові особливості психологізму прози Є. Гуцала 70-х років ХХ ст.//Наук. вісн. Ужгород. ун-ту. Сер.: Філологія. Соціальні комунікації. 2011. Вип. 26. С. 131—133.
19. Полохова Н. Сильові особливості прози Є. Гуцала 70-х років ХХ ст.//Укр. смисл. 2012. № 2. С. 202—219.
20. Сивокінь Г. Від аналізу до прогнозу: Літературно-художній пошук і позиція критика. Київ: Дніпро, 1990. 446 с.
21. Чепурна О. Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Кіровоград, 2008. 20 с.

## References

1. Adelheim, Ye. (1987) Syhnaly nevydymykh bur. Kriz roky: vybrani pratsi [Signals of the invisible storm. Through the years: Selected works]. Kyiv : Dnipro, pp. 368—375.
2. Andriienko, V. (1965) Stverdzhuvaty – tse vidkryvaty [To affirm means to open]. Dnipro, no. 9. pp. 139—152.
3. Badzo, Yu. (1970) Pora pershykh pidsumkiv [The time of the first result]. Vitchyzna, no. 1, pp. 159—167.
4. Bakhaieva, L. (1973) Do pytannia pro siuzhety [On the subject of plot]. Vitchyzna, no. 4, pp. 167—175.
5. Briuhhen, V. (1969) Zvychni khlib mystetstva: lit.-krytych. Stati [Ordinary pabulum of art: literary-critical articles]. Kyiv : Rad. pysmennyk. [in Ukrainian]
6. Bulbachynska, O. (2017) Tvorchist Yevhena Hutsala: estetychni zasady [Yevhen Hutsalo's creation: aesthetic principles]. Synopsys: tekst, kontekst, media, no. 3, pp. 5.
7. Hlotova, I. (2006) Osoblyvosti vidtvorennia vnutrishno-psykholohichnykh konfliktiv u tvorakh Yevhena Hutsala [Features of the reproduction of intra-psychological conflicts in the works of Yevhen Hutsalo]. Visn. Khark. un-tu, no. 727, pp. 110—113
8. Donchik, V. (1970) Hrani suchasnoi prozy: literaturno-krytychnyi narys [Verges of contemporary prose: literary and critical sketch]. Kyiv : Rad. pysmennyk. [in Ukrainian]
9. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy, (2006) [Encyclopedia of Contemporary Ukraine]. Ho-Hiu. (Main editorial board: Dziuba I. M., Zhukovskiy A. I., Romaniv O. M. etc.; Chief editor: Zhelezniak M. H.) Vol. 6. [in Ukrainian]
10. Kalantaievska, H. (2012) Peredacha koloru, zvuku, smaku i zapakhu yak zasib tvorennia nastroi v opovidanniakh Ye. Hutsala [Reproduction of color, sound, taste and smell as a means of creating mood in the stories of Ye. Hutsalo]. Filol. Traktaty. Vol. 4, no. 4, 136—142.
11. Navrotska, N. (2008) Mala proza Ye. Hutsala. Poetyka zhanru [Flash fiction by Ye. Hutsalo. Poetics of the genre]. (PhD Thesis), Kyiv.

12. Naumenko, N. (2015) Kulturolohichni skladnyky tvorchosti Yevhena Hutsala [Culturological components of Ye. Hutsalo's creativity]. *Ukr. mova i lit. v shk. Ukrainy*, no. 5, pp. 8—12.
13. Povoroznyk, O. (1999) Vzaiemozviazok liudyny i pryrody u malii prozi Yevhena Hutsala [The Relationship between Man and Nature in Flash fiction by Ye. Hutsalo]. [Philological Science], no. 4, pp. 258—268.
14. Podlisetska, O. (2009) Modyfikatsiia zhanru novely v ukrainskii literaturi 60–80-kh rokiv XX stolittia (Ye. Hutsalo, V. Shevchuk, A. Kolisnychenko) [Modification of novel genre in the Ukrainian literature of the 60's and 80's of the XX century (Ye. Hutsalo, V. Shevchuk, A. Kolisnychenko)]. (PhD Thesis), Odesa.
15. Podlisetska, O. (2009) Dekanonizatsiia yak faktor estetychnykh poshukiv u neorealistychnii noveli Yevhena Hutsala «Pisnia pro Varvaru Sukhoradu»: [Decononization as a factor in aesthetic searches in the neo-realistic story of Ye. Hutsalo `Song about Varvara Sukhorada`] I. I. Mechnykov National Medical University, no.16, pp. 76—85.
16. Podlisetska, O. (2013) Impresionistychni tendentsii u neorealistychnykh novelakh Ye. Hutsala ta A. Kolisnychenka [Impressionist tendencies in neo-realist stories by Ye. Hutsalo and A. Kolisnychenko]. *Mova i kultura*, no. 16, vol. 3, pp. 411—416.
17. Polishchuk, O. (2012) Estetychnyi vymir «nastroievoi» prozy Yevhena Hutsala 1960-kh rokiv [The aesthetic dimension of the `tuned` prose by Ye. Hutsalo]. *Dyvoslovo*, no. 1, pp. 47—50.
18. Polokhova, N. (2011) Kontseptualno-zmistovi osoblyvosti psykholohizmu prozy Ye. Hutsala 70-kh rokiv XX st. [Conceptually-Content Peculiarities of the Psychology of Prose by Ye. Hutsalo 70's of the XX Century]. *Nauk. visn. Uzhhorod. un-tu. Ser.: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii* [Philological Science], no. 26, pp. 131—133.
19. Polokhova, N. (2012) Stylovi osoblyvosti prozy Ye. Hutsala 70-kh rokiv XX st. [The stylistic features of Ye. Hutsalo's prose of the 70s of the twentieth century]. *Ukr. smysl*, no.2, pp. 202—219.
20. Syvokin, H. (1990) Vid analizu do prohnozu: Literaturno-khudozhnii poshuk i pozytsiia krytyka [From analysis to presicion: Literary-artistic search and the position of critic]. *Kyiv : Dnipro*. [in Ukrainian]
21. Chepurna, O. (2008) Dyskurs dytyny u prozi ukrainskykh pysmennykiv-shistdesiatnykiv (Hr. Tiutiunyk, V. Blyznets, Ye. Hutsalo) [Discourse of the child in the prose of the Ukrainian writers of the sixties (Hr. Tiutiunyk, V. Blyznets, Ye. Hutsalo)]. (PhD Thesis), Kirovohrad.

**Белік Карина Андріївна**, студентка IV курсу філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: belikk20@gmail.com

**Белик Карина Андреевна**, студентка IV курса филологического факультета, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: belikk20@gmail.com

**Bielik Karyna**, student of the philological faculty, Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: belikk20@gmail.com

**Головко Людмила Григорівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: holovko.lg@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-5948-7747>

**Головко Людмила Григорьевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории украинской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (майдан Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: holovko.lg@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-5948-7747>

**Holovko Liudmyla**, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of the Ukrainian Literature, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine), e-mail: holovko.lg@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-5948-7747>

## Активізація ідейного змісту оповідання «Були вони смагляві й золотоокі» Рея Бредбері за допомогою образів-символів

**О. В. Новодворчук**

*викладач української мови та літератури, дитячої літератури;  
Кременчуцький педагогічний коледж імені А. С. Макаренка  
e-mail: novodvorcuk@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1225-2470>*

Прозова творчість американського фантаста Рея Бредбері є яскравим прикладом світоглядних зрушень у американській прозі ХХ століття. У статті досліджено роль та значення авторських образів-символів, які впливають на мислительний та духовний процеси читача та відіграють вагомий роль у активізації ідейного змісту оповідання Рея Бредбері «Були вони смагляві й золотоокі». Розглянуто функціонування образів-символів, їх взаємодію та динаміку в процесі розгортання сюжету. Автор статті висвітлює думку, що дослідження символіки твору є необхідною передумовою розуміння світогляду автора та важливою складовою у декодуванні ідейного змісту оповідання. Ідея твору, яка полягає у тому, що духовність – неминує, а науково-технічний розвиток у підкоренні світу – це помилковий шлях, розкривається у відповідності до стрижневих моментів сюжету оповідання. Такими є прикмети модифікації персонажів на різних рівнях: 1) на рівні свідомості персонажів через змалювання переродження земної флори і фауни; 2) на рівні фізіології через змалювання впливу сонця й води на тіло людини; 3) на рівні метаморфози духовного світу персонажів; 4) на рівні світогляду персонажів; 5) на рівні психології – небажання повертатись із марсіанського особняка до поселення землян. Авторка здійснює трактування образів-символів письменника, спираючись на контекст та досліджуючи емоційні, психологічні та філософські приховані мотиви, які дозволяють повніше зрозуміти задум автора. Образи-символи *вітер, ракета, ріка, особняк, мова, дерево* та кольоросимвол *золотий* у взаємодії створюють поле для інтерпретації ідейного змісту оповідання. Повноцінне дешифрування образу-символа допомагає прочитувати філософське підтекстове навантаження оповідання, дозволяє означити авторське сприйняття світу. Також виявлено, що символи, які функціонують у оповіданні «Були вони смагляві й золотоокі» Рея Бредбері, наповнені новим змістом, що конкретизує та активізує ідейний зміст, посилює мислительний та духовний процеси читача.

**Ключові слова:** Рей Бредбері, активізація, ідейний зміст, художні засоби, символ, символіка, символічне значення, образ-символ

### **Новодворчук О. В. Активизация идейного содержания рассказа «Были они смуглые и золотоглазые» Рея Бредберри при помощи образов-символов**

Проза американского фантаста Рея Бредберри является ярким примером мировоззренческих перемен в американской прозе ХХ века. В статье исследована роль и значение авторских образов-символов, которые влияют на мыслительный и духовный процессы читателя и играют важную роль в активизации идейного содержания рассказа Рея Бредберри «Были они смуглые и золотоглазые». Рассмотрено функционирование образов-символов, их взаимодействие и динамику в процессе развертывания сюжета. Автор статьи освещает мнение, что исследование символики произведения является необходимым условием понимания мировоззрения автора и важной составляющей в декодировании идейного содержания рассказа. Идея произведения, которая заключается в том, что духовность – нескончаемая, а научно-техническое развитие в покорении мира – это ложный путь, раскрывается в соответствии с ключевыми моментами сюжета рассказа. Такими есть приметы модификации персонажей на разных уровнях: 1) на уровне сознания персонажей через изображение перероджения земной флоры и фауны; 2) на уровне физиологии через изображение воздействия солнца и воды на тело человека; 3) на уровне метаморфозы духовного мира персонажей; 4) на уровне мировоззрения персонажей; 5) на уровне психологии – нежелание возвращаться из марсианского особняка в поселение землян. Автор осуществляет трактовку образов-символов писателя, опираясь на контекст и исследуя эмоциональные, психологические и философские скрытые мотивы, которые позволяют полнее понять замысел автора. Обrazy-символы *ветер, ракета, река, особняк, язык, дерево* и цветосимвол *золотой* во взаимодействии создают поле для интерпретации идейного содержания рассказа. Полноценная дешифровка образа-символа помогает считывать философское подтекстовое наполнение рассказа, позволяет обозначить авторское восприятие мира. Также выявлено, что символы, которые функционируют в рассказе «Были они смуглые и золотоглазые» Рея Бредберри, насыщены новым содержанием, конкретизируют и активизируют идейный смысл, усиливают мыслительный и духовный процессы читателя.

**Ключевые слова:** Рэй Бредберри, активизация, идейное содержание, обороты речи, символ, символика, символическое значение, образ-символ

### **Olga Novodvorcuk The activation of ideological content of the story "Dark They Were, and Golden-Eyed" by Ray Bradbury with the help of symbolic images by means of artistic expression**

The prose of American fiction writer Ray Bradbury is a vivid example of worldview moves in American prose of the twentieth century. The article investigates the role and significance of author's symbolic images influencing on the reader's thought-making and spiritual processes and plays a significant role in activating the ideological content of Ray Bradbury's story "Dark They Were, and Golden-Eyed". The study considered the functioning of symbolic images, their interaction and dynamics in the process of deployment of the plot. The author of the article highlights the opinion that the study of the symbolism of the work is a necessary prerequisite for understanding the author's outlook and an important component in decoding the ideological content of the story. The idea of the work, that spirituality is inevitable and research development in the world conquest is a false way, is disclosed according to the central moments of the story. There are such features of character modification at different levels: 1) at the level of characters consciousness through the description of the terrestrial flora and fauna regeneration; 2) at the level of physiology

through the reflection of the sun and water influence on the human body; 3) at the level of the spiritual world metamorphosis of characters; 4) on the level of characters' ideology; 5) at the level of psychology it is the reluctance to return from the Mars house to the Earth settlement. The author carries out the interpretation of the symbolic characters of the writer relying on the context and exploring the emotional psychological and philosophical hidden motives that allow understanding the author's plan more. Interaction of wind, rocket, river, mansion, language, tree and golden color symbolic images creates a field for interpreting the ideological content of the story. The complete decoding of the symbolic characters helps to read the philosophical subtext of the story allowing to identify the author's perception of the world. The study discovered that the characters in the story "Dark They Were, and Golden-Eyed" by Ray Bradbury are filled with new content. It specifies and activates the ideological content, and makes stronger the reader's intellectual and creative processes.

**Key words:** Ray Bradbury, activation, ideological content, artistic tool, symbol, symbolism, symbolic meaning, symbolic images

Символізм художніх творів є складним і багатограним явищем. Вміння декодувати символи є актуальним для інтерпретації комунікативно-прагматичної інтенції автора. Особливо цікавим та новаторським у цьому плані вбачаємо декодування символів творів відомого американського письменника Рея Бредбері. Символи є носіями культурних, історичних, естетичних надбань нації. Існує категорія полікультурних символів, що своїми коренями сягає у прадавні часи і в них закодовано чимало спільного для народів різних континентів.

**Актуальність теми** визначається інтересом до декодування символів як засобу втілення ідейного змісту оповідання «Були вони смагляві й золотоокі» Рея Бредбері. Ця тема не знаходила безпосереднього висвітлення у літературознавчих дослідженнях, тому вбачаємо необхідність її опрацювання.

Інтерпретація творчості Р. Бредбері багатовекторна: про це свідчать роботи американських дослідників Р. Бретнор, К. Вулф, В. Джонсона, К. Еміс, М. Менгелінга, Д. Моуджина, А. Саллівен, В. Тупонса. Ґрунтовні дослідження життєдіяльності письменника-фантаста належать співзасновнику фонду Р. Бредбері, почесному професору англійської мови Інституту американської думки (Університет штату Індіана, Індіанополіс) В. Тупонсу. Біографічні та культурологічні дослідження історії фантастики вміщено у книзі «Рей Бредбері: Життя як фантастика», співавторами якої є Р. Еллер та В. Тупонс. Життєпис письменника-фантаста належить особистому біографу Рея Бредбері («Життя Рея Бредбері») Сему Уеллеру.

Творчість Р. Бредбері досліджували такі літературознавці близького зарубіжжя як Ю. Анютин, Ю. Біломлинська, О. Госизіна, Я. Засурський, А. Оганян, Н. Рисова, В. Скурлатов, П. Хмара.

В українському літературознавстві обмаль досліджень, пов'язаних із вивченням творчої спадщини всевітньо знаного письменника Рея Бредбері. Першими, хто зробив переклади творів Рея Бредбері, був Є. Крижевич, О. Терех, В. Митрофанов, аналіз же зустрічаємо в працях О. Горенко, І. Дробіт, О. Дубицької, Ю. Жаданова, Л. Козубенка, Г. Сабат.

У статті «Загальнолюдська парадигма малої прози Рея Бредбері» Леоніда Козубенка досліджується художнє втілення

загальнолюдських ідеалів у малій прозі Рея Бредбері.

Образи-символи стали предметом досліджень українських та зарубіжних науковців С. Аверінцева, Л. Бенуаса, З. Василько, Г. Віват, Е. Гаврилук, Т. Горчак, Н. Жульєн, І. Зеленської, Х. Керлота, О. Лосєва, С. Нестерук, Г. Осадко, О. Пономаренко, О. Смольницької, О. Філіпенко, І. Хижняк, О. Щербань та ін.

Окремі аспекти творчості Р. Бредбері досліджені Т. Денисовою, І. Шльонською, Ю. Ханютіним, А. Щербітко.

На жаль, дослідження образів-символів у малій прозі Рея Бредбері не здійснені.

Стаття є спробою осмислити поетику оповідання Рея Бредбері «Були вони смагляві й золотоокі» через образи-символи, які презентують поєднання містики й реального світу, та їх вплив на активізацію ідейного змісту твору.

Об'єктом дослідження є оповідання «Були вони смагляві й золотоокі» Рея Бредбері.

Предмет дослідження – образи-символи, через які реалізовано ідейний задум Рея Бредбері.

Мета наукової розвідки – дослідження образів-символів як засобу активізації ідейного змісту оповідання «Були вони смагляві й золотоокі» Рея Бредбері.

У статті намагатимемося довести, що Рей Бредбері використовує образи-символи заради максимального відтворення та активізації ідейно-художнього змісту оповідання «Були вони смагляві й золотоокі».

Завданнями дослідження є визначення прагматичного навантаження образів-символів, їхньої ваги в розкритті характеру, психології та поведінки персонажів оповідання, вплив образів-символів на реалізацію ідейного змісту.

Образи-символи у структурі оповідання «Були вони смагляві й золотоокі» Рея Бредбері виконують роль не лише художніх засобів, а й сінфікаторів ідейного змісту. Пропущені крізь творчу лабораторію митця, образи набувають ролі посередника, виступають ословленим засобом комунікації між автором і реципієнтом, а також між персонажами.

Як зазначає Роберт Грін, символічне мислення дозволяє виявити нескінченну кількість асоціацій між предметами. В кожному предметі може бути зашифрована велика кількість окремих уявлень, що відповідають різноманітним властивостям, і кожна властивість може, в свою чергу, мати велику кількість значень. [4]

Поняття символу не можна зводити до його однопланового вираження як тропа. Символ – це категорія філософська, категорія естетична та засіб художньої виразності. Текст художнього твору складається з багаторівневої структури, завдяки цьому символ може поєднувати різні свої втілення (відображення).

Поняття символу тісно пов'язане з поняттям художнього образу як такого (автологічного): «Будь-який символ, – як пише С. Аверінцев, – є образом (і будь-який образ є, хоча б певною мірою, символом). Предметний образ та глибинний смисл виступають у структурі символу як два полюси, неможливі один без іншого..., але й розведені між собою; породжуване між ними напруження і становить сутність символу.

Переходячи в символ, образ стає «прозорим», ідея «просвічує» крізь нього, дана саме як смислова глибина, смислова перспектива, яка потребує нелегкого входження» [9:378].

Образ-символ – це складний семіотичний конструкт, який виникає внаслідок поєднання образів та символів.

На думку М. Ільницького та В. Будного, «поняття «тема», «мотив», «сюжет», «ідея» не лише тісно переплетені з поняттям «образ», а й породжуються з нього» [3:142].

Символи розширюють смислову перспективу твору, допомагають читачеві на основі авторських сентенцій утворити ланцюжок асоціацій, який розкриває явища життя.

Рей Бредбері вирізняється неперевершеним художнім стилем, прикметними рисами якого є психологізм, естетика мовлення, образність. Неповторність письменницького таланту полягає не тільки у створенні нового образу-символу чи наповненні традиційного символу новим значенням, а й у мистецтві активізувати з їхньою допомогою ідейний зміст твору. Значну роль у цьому відіграє приналежність письменника до певного етносу. Кожний етнос, кожна нація мають своє призначення, свої стратегії розвитку, своє творення життя у притаманних їм формах і особливостях.

Дешифрування образів-символів у контексті відбувається через висунення смислу, який інтегрує всі рівні тексту, підпорядковуючи їх ідейному змісту. Аналогії, зіставлення та протиставлення є лише інструментом до розуміння символу. Як особлива форма знань, символ вимагає інтерпретації, декодування.

Образи-символи, які Рей Бредбері використовує в оповіданні «Були вони смагляві й золотоокі» не є поодинокими, подібні символи трапляються в інших творах письменника. Наприклад, образ-символ «ракета» використано в оповіданнях «Ракета», «Сонце – яблука злотаві», «вітер» – в оповіданнях «Наступний», «Золотий Змії і Срібний Вітер», «Пустеля». Такі символи не нові, але Рей Бредбері щоразу створює особливе розуміння образу та скеровує увагу

читача до філософського підтексту, глибокого ідейного змісту.

Митець не вигадує зовнішню форму символу навмисне: вона підказана підсвідомістю. Отже, створення художнього образу відбувається на рівні підсвідомості. Розуміння символу читачем відбувається послідовно: спочатку через сприймання символу на підсвідомому (інтуїтивному) рівні завдяки появі ряду асоціацій, а потім – через усвідомлене дешифрування символу, завдяки розумінню його зв'язку з явищем чи предметом дійсності.

Одна з попередніх статей автора була присвячена дослідженню особливостей реалізації ідейного змісту оповідання «Були вони смагляві й золотоокі» Рея Бредбері за допомогою використання прийому опозиції символів *вітер – ракета*. Ця стаття є логічним продовженням дослідження образів-символів у творі письменника-фантаста.

Символіка оповідання «Були вони смагляві й золотоокі» є надзвичайно своєрідною, кожна мікродеталь допомагає розкрити мотивацію того або іншого вчинку персонажа та особливості його внутрішнього стану.

В оповіданні «Були вони смагляві й золотоокі» Рей Бредбері використовує наступні образи-символи: *вітер, ріка, особняк, ракета, персикове дерево*. Також автор застосовує кольоросимвол *золотий* та його варіанти.

Реалізація ідейного змісту твору, який полягає в тому, що духовність безсмертна, а шлях підкорення світу через науково-технічний розвиток є хибним, відбувається протягом усього твору послідовно та відповідно до ключових моментів сюжету: 1) модифікація свідомості персонажів через змалювання модифікації земної флори і фауни (персикове дерево цвіте по-іншому, трава стає лавандового кольору, овочі набувають іншої форми, у корови з'являється третій ріг); 2) модифікація персонажів фізіологічна через змалювання впливу сонця й води на тіло людини (тіло видовжується, темнішає колір шкіри, колір очей змінюється на золотий); 3) модифікація духовного світу персонажів (мова персонажів поступово перетворюється на марсіанську, сини Беттерінга опановують гру на музичних інструментах, донька головного персонажа навчилася ткати гобелени); 4) модифікація світогляду персонажів (байдужість до того, що символізує технології, прогресивність, науку; прихильне ставлення до природного, духовного, інтуїтивного); 5) небажання повертатись із марсіанського особняка до поселення землян.

Автор в оповіданні наголошує, що не людина є творцем духовності й культури, це духовність світу живить, наповнює, творить людину. Все набагато глибше і глобальніше: духовність у житті землі, у житті води, у житті повітря, яким мільйони й мільйони років, на відміну від життя людства, існування якого триває незначний період. Лише час – могутній і справедливий історик –

вирішити, що варто зберегти, а що розв'язати, стерти. Щоб жити в гармонії зі світом, потрібно берегти і всіляко підтримувати життя світу. Нікому не під силу знищити голос землі, її душу, бо людина – лише піщинка і життя її – мить. Людина може стати лише співучасником глобального процесу формування й розвитку духовності.

Ці глибокі філософські ідеї прочитуються у багатьох творах Рея Бредбері. Вони дещо гіперболізовані, овіяні фантастичним, викликають суперечливе ставлення, але, незважаючи ні на що, змушують по-іншому поглянути на світ, на життя, на себе.

Змальовуючи трансформацію людини, Рей Бредбері у своєму творі використовує образ персикового дерева. Дерево є одним із універсальних символів духовної культури людства.

**Дерево** – це символ життя Космосу, його зародження; росту, гармонії, безсмертя; вісі, що з'єднує різні світи; невичерпних життєвих сил; вічного оновлення та відродження. [12:43]

Дерево персика називають Деревом Життя, воно символізує безсмертя та довголіття. Також дерево персика символізує умиротворення. [11]

Саджанець персика, який Гаррі Беттерінг (головний герой) привіз зі штату Массачусетс, легко прижився у марсіанському ґрунті, але дерево зазнало змін. Спочатку чоловік помічає, що змінилися квіти персика: *«Ніяк не втямлю, в чому річ. Чи на пелюстку більше, чи, може, листок зайвий, чи не той колір, не так пахнуть?»* [2:48]. Беттерінг впадає у відчай, коли виявляє, що всі рослини, привезені ним із Землі і посаджені у марсіанський ґрунт, змінилися: цвіт персика набув іншого кольору, троянди стали зеленими, трава – ніжно-бузковою. Змінився не лише колір, а й форма, смак, запах. Він говорить дружині: *«Цибуля – не цибуля, морква – не морква. Покуштуй-но: смак наче той і водночас не той. Понюхай: і пахне не так.»* [2:49].

Гаррі, пройнятий страхом перед невідомим, приймає рішення спалити всі овочі, бо, на його думку, вони несуть небезпеку: *«Якщо ми залишимося тут, то перетворимося казна на що.»* [2:50]. Головного персонажа лякає думка, що, як рослини, можуть змінитися люди. Зовнішні фактори впливають на психіку головного персонажа, вони викликають почуття самотності і страху.

Страх – це фізіологічний і духовний стан Гаррі, у якому він перебуває від першого дня перебування на Марсі. Страх не відпускав Беттерінга, і він щоранку перевіряв усі свої речі (гличики, горщики, ящики), *«ніби боявся – раптом щось скоїться»*. Автор гіперболізує сильне почуття Гаррі, надаючи йому ознак живої істоти: *«Страх нічим не проженеш. Він хапає за горло, стискає нещє. Він проступає холодним потом під пахвами, на скронях, на тремтливих долонях.»* [2:51]; *«...страх не минає. Непроханий*

*співрозмовник, він був третім, коли подружжя переїїтнувалося вночі в постелі й прокидалося на світанні.»* [2:52].

Самотність – це ще одне почуття, що охоплює головного персонажа. Беттерінг почувається дуже самотнім *«тут, під марсіанським сонцем, у своєму саду, де він, нахилившись, висаджував земні квіти у чужий ґрунт»* [2:47]. Гаррі часто подумки зізнавався собі у своїй самотності й безпорадності. Він був переконаний, що марсіани легко зможуть їх звідси прогнати, якщо спустяться з гір. Самотність постійно нагадувала про себе: *«...працюєш сам-один, і навіть у своїй родині ти самотній, такий самотній...»* [2:54].

Звістка про те, що на Землі розпочалася війна і зворотні шляхи відрізано, боляче вражає Беттерінга та й усіх переселенців: *«Довго ніхто з них не міг вимовити ні слова, тільки шумів передвечірній вітер.»* [2:46]. Використавши антитезу (не міг вимовити – шумів (у значенні «говорив»)), автор посилює вагу символічного образу вітру, який «шумів» на знак перемоги в той час, коли люди мовчали.

Негативно забарвлені емоційні процеси починають домінувати у психіці головного персонажа. Самотність, неспокій і страх, ці компоненти духовного занепаду, женуть Гаррі та його родину до марсіанської ріки, де Беттерінги мають надію охолотитись, заспокоїтись, відновити душевні та фізичні сили.

Образ ріки – один із найпоширеніших у світовій міфологічній системі. Ріка символізувала світовий шлях, космічні води, зародження життя.

**Ріка** – символ початку й закінчення життя; символ плодючості; вічного плину часу; перешкоди, небезпеки; межа між чужим і своїм простором; стрижня Всесвіту; земних жил, у яких тече кров; батьківщини й Батьківщини; дитинства; символ мовлення. [12:101]

В оповіданні «Були вони смагляві й золотоокі» образ ріки вивисується до космічних сфер, до життя і смерті, руйнації й будови: *«Якщо полежати отак довше, – подумав він (Гаррі), – вода обробить мене, виїсть м'ясо, оголить кістки, наче корали. Залишиться тільки кістяк. А згодом вода побудує на ньому щось своє, облутає водоростями – зеленими, червоними, жовтими.»* [2:53].

Рей Бредбері наголошує, що все змінюється. Ці зміни відбуваються не тільки у глибинах ріки, а й у світі, а й у свідомості людини (Гаррі Беттерінга): *«Там, нагорі, – велика річка, – думав він, – марсіанська річка, і всі ми, в наших будинках з гальки й валунів, лежимо на дні, наче раки-самітники, а вода змиває нашу колишню плоть, видовжує наші кістки ...»* [2:53]. Провівши паралель, автор надає образу ріки символічного значення початку й закінчення життя.

Знання людини про смерть, як частину життя дають людині можливість глибокого самопізнання. Самоосягнення персонажів Рей

Бредбері реалізує через використання символічного образу води. Метаморфози, що відбуваються з Гаррі, його родиною й усіма землянами, втілено в образі води, яка є джерелом життя, символом відродження й очищення. Рей Бредбері надає сакральності, святості і процесу обмивання.

Після купання в річці відбувається наступний етап переродження Гаррі та його родини. Якщо на початку марсіанського життя Гаррі намагався поринути з головою в роботу, щоб позбутися лихих думок, щоб залишитися таким, яким він є, то наприкінці твору читачеві відкривається інший Гаррі – меланхолійно-задумливий, вільний від прагнень, охололий до роботи, байдужий.

Після того як головний персонаж ступив у ріку та побував у маєтку марсіан, Беттерінга не полишає думка, що він повинен повернутися до цього місця, оселитись у марсіанському особняку. «Прохолодний блакитний мармур» особняка немов зваблював його: «Звідси відкривався гарний краєвид на долину. Коридори, облицьовані блакитним мармуром, фрески на всю стіну, плавальний басейн. Надворі спека, а тут свіжість і прохолода.» [2:54]. **Особняк марсіан** в оповіданні «Були вони смагляві й золотоокі» є символом нового, іншого, духовного світу.

У світовій символіці **дім** – це мир, гостинність, безпека, рід, скарбниця мудрості. Дім також асоціюється з порядком, космічним ритмом, рівновагою.

Автор надає оселям марсіан святості, таємничості, мирності. Рей Бредбері не акцентує увагу читача на кімнатах і їх оздобленні, натомість він кількома деталями відкриває привабливість нової оселі як життєвої потреби: затишні мармурові стіни, старовинні фрески, холодна чиста вода, звідусіль віє прохолодою, яка так необхідна на цій спекотній планеті. Дім марсіан створений для того, щоб захиститися від спеки, насолодитися спокоєм і затишком, а не для того, щоб перетворити його на сховище речей, на центр набування майна.

Символізму образ особняка набуває через вказівку автора на те, що він побудований із мармуру. Як відомо, мармур використовували для зведення храмів на честь богів. У давні часи храми були не тільки святилищами, а й вмістилищами скарбів і знань. За давніми віруваннями, мармур має здатність посередництва між людиною та добрими духами.

Коли Беттерінги переселялися до марсіанського особняка, вони не взяли свої меблі, вважаючи їх недоречними в тому будинку. Гаррі також залишив свою енциклопедію, до якої звертався за науковими роз'ясненнями, а донька відмовилась від своїх нью-йоркських суконь. Врешті родина Беттерінгів взяла в новий дім «пригорщю» речей, залишивши все, що їх пов'язувало із земним життям.

У марсіанському мармуровому особняку відбулась остаточна трансформація родини

Беттерінгів. Позбувшись усього земного (речей, думок, фізичних і духовних форм), земляни перетворилися на марсіан, і ніщо земне їм було вже не притаманне. Більше того, земне стало викликати в них відразу. Дружина Гаррі говорить: «Ну й бридкі ті земляни. Я рада, що їх уже нема» [2:57]. Спочатку озвучені думки спантелічують Беттерінгів, але вони миттєво заспокоюються сміхом: «Вони подивилися одне на одного, злякані тим, що сказали. Потім засміялися.» [2:57]. Така поведінка є свідченням остаточного переродження персонажів твору. Неспокій, страх і самотність минули, натомість персонажі відкрили для себе інше життя, радісне, спокійне, гармонійне.

В оповіданні «Були вони смагляві й золотоокі» Рей Бредбері надає великої ваги мові персонажів. Мова – це не лише здатність людини говорити, мислити, але це й генетичний код нації. Перетворенню земної мови на марсіанську присвячено чималу частину твору. За допомогою мови переселенці намагалися зберегти свою культуру, звичаї й традиції, створити свій світ на Марсі. Виникає небезпека: земляни можуть порушити гармонійний устрій іншого світу, в якому опинились і який уже мав свої усталені тисячоліттями цінності. Автор не допускає найменшої думки, що земляни спотворять ще й цю планету – Марс незворушно відстоює свою автентичність. Рей Бредбері проводить паралель, порівнюючи землян-переселенців із першими поселенцями Америки, які, на його думку, вчинили мудріше: «вони залишили американським рівнинам їхні стародавні індіанські назви: Вісконсін, Міннесота, Айдахо, Огайо, Юта, Мілуокі, Вокетан, Оссео. Давні назви, давній смисл.» [2:48].

Намагання Гаррі зберегти земну мову виявилися марними. З'являючись невідомо звідки, марсіанські слова одне за одним закарбовуються у свідомості переселенців. Спостерігаючи за далекою зеленою зіркою, Гаррі вперше вимовляє чуже, дивне слово «Йоррт». Від свого друга-археолога Сімпсона Беттерінг дізнається що *Йоррт* – це старовинна марсіанська назва Землі. Друге марсіанське слово *Ута* Гаррі почув від свого сина Тіма: «*Ута* – по-марсіанському батько.» [2:53]. Потім син Гаррі, Тім, захотів змінити своє ім'я на *Ліннл*, бо перестав реагувати на власне ім'я. Поступово змінилися імена інших дітей Гаррі, вже їх звали не Лора й Девід, а *Тміл* і *Верр*. Змінилися назви гір, каналів, річок, земляни все перейменували: «*Тепер на Марсі є Гормельські долини, море Рузвельта, гори Форда, плоскогір'я Вандербільта, річка Рокфеллера.*» [2:47-48]. Врешті, на той час, коли родина Беттерінгів перебралася до марсіанської оселі, всі вільно володіли марсіанською мовою. Отже, мова – теж ознака трансформації людини, незворотних змін, які відбулися з персонажами оповідання.

Значну роль у розкритті ідейного змісту оповідання «Були вони смагляві й золотоокі» відіграє символіка кольору, яку використовує автор.

Символічним колір стає тоді, коли набуває здатності опосередковано вказувати на сутність якогось явища. На відміну від метафори, яка створює певну абстрактну дійсність, символ, у тому числі символічний колір, лише створює атмосферу для розуміння поетичного образу, органічно вливається в нього та семантично його доповнює. [10]

Реалізується символічне значення кольору «золотий» за рахунок повторюваності у тексті та його модифікацій «золотавий, золотистий, жовтий, жовтавий». Вперше цей кольоросимвол зустрічаємо в назві оповідання «Були вони смагляві та золотоокі», потім у контексті оповідання: «*Ось вона спить, смаглява, золотава, майже до чорноти обпалена сонцем*» [2:51].

**Золотий, золотистий колір** – це колір сонця, що символізує радість і життя. Як стверджують дослідники, священна семантика золотого кольору має первісно фізичну, а згодом міфологізовану природу. Золотий – це колір сакральності, верховенства й чудесності. Тому найчастіше поєднується з іншими атрибутами влади, царственості, особливої магічної сили. [12]

Золотий або ж золотистий колір у деяких культурах символізує вищі знання, мудрість, набуту в результаті життєвого досвіду. Таку життєву мудрість Гаррі здобув, перебуваючи в гармонії зі світом марсіан: «*Погожого осіннього дня Біттерінг – він тепер був дуже смаглявий і золотоокий – стояв на схилі горба за своїм особняком і дивився на долину.*» [2:56].

Символіка кольору провокує нагнітання напруги та поглиблення атмосфери таємничості. Очі – дзеркало душі. Автор яскраво відтворює ті зміни, що відбуваються в душах людей. Поступові зміни в кольорі очей від карих до жовтих і врешті золотих відкривають читачеві картину духовного росту землян: «*А то стояли собі й дивилися на нього жовтавими очима.*» [2:50]; «*А очі – жовті, хоч ніколи вони не були жовті!*» [2:52]; «*У глибині його блакитних очей ховалися ледь помітні золотаві лелітки.*» [2:52]. Наприкінці твору автор показує, що крізь очі людей-марсіан світить золоте сонце духовності. Отже, люди пройшли духовне очищення, відмовилися від всього зайвого, руйнівного й доторкнулися до вищих, духовних сфер, набули мудрості, стали щасливими.

Переселення землян на іншу планету змушує читача замислитись над тим, які дії людей призвели до катастрофи на рідній планеті? Подібний сюжет трапляється в декількох творах Рея Бредбері «Мільйон років потому», «Марсіанські хроніки» та ін. Автор дозволяє читачу поміркувати над питанням: Чи можливо зберегти мудрість свого народу в ізольованому середовищі, на чужій землі, спираючись тільки на

прогрес? Спроба Гаррі Беттерінга й переселенців стала крахом сподівань. Якби переселенцям вдалося зберегти алгоритм розвитку людства, певно, це призвело б до таких же проблем, які змусили людей залишити Землю, і тоді Марс став би наступною зруйнованою планетою.

У тому, що переселенці перетворилися на марсіан, є глибокий філософський зміст: не всі технологічні зміни є елементами прогресу, не завжди науково-технічний розвій скерований на творення. Руйнуючи все навколо себе, сіючи зло і смерть, людство не замислюється над тим, що так нескінченно тривати не може.

З іншого боку, автор схиляє читача до думки, що дуже складно, а подекуди просто неможливо, зберегти культуру свого народу, звичаї, обряди, мову, погляди, переконання, знання, зберегти себе. Ця проблема є дуже актуальною для американців і для самого автора, адже з біографії Бредбері відомо, що його мама була шведською емігранткою, його родина декілька разів переїздила з місця на місце у Штатах, що завдало невимовного душевного болю малому Рею.

Рей Бредбері в оповіданні «Були вони смагляві й золотоокі» підкреслює взаємозв'язок та змістову глибину створених ним образів. Усі образи-символи покликані активізувати ідейний зміст оповідання, який полягає у тому, що людина не може, занурившись у науково-технічний прогрес, іти шляхом всепоглинаючої бездуховності. Скільки людина не намагалась би підкорити космос, простір і час, вона неспроможна керувати цим процесом, не спираючись на духовні основи. Тож потрібно берегти й розвивати духовність людства, бо сенс буття людини, її мудрість та безсмертя не в науково-технічному прогресі, а в духовному розвитку.

#### **Висновки та перспективи подальшого дослідження.**

Свідомо чи підсвідомо автор вводить в оповідання символи, які поєднуються між собою в одне ціле, становлять код твору, який потрібно дешифрувати, щоб зрозуміти внутрішній ідейний зміст твору.

Образи-символи, які використовує в оповіданні Рей Бредбері «Були вони смагляві й золотоокі» (*вітер, ріка, особняк, ракета, персикове дерево*, кольоросимвол *золотий* і його відтінки) допомагають розкрити характери персонажів, проблематику, ідейний зміст, а також зрозуміти точку зору автора. Філігранно оброблені образи-символи оригінально структурують художню оповідь Рея Бредбері. Полісемантичні, сугестивні, міфологізовані образи резонують із долею головного персонажа й акцентують увагу на ідейному змісті твору.

Подальше дослідження образів-символів як засобу активізації ідейного змісту твору вважаємо перспективним, адже воно дасть змогу глибше розглянути механізм впливу образів-символів на ідейне спрямування творів Рея Бредбері.



## Література

1. Бережной С. Живые машины времени или рассказ о том, как Брэдбери стал Брэдбери // Мир фантастики. – 2012. – №8. – С.18-24.
2. Бредбери Р. Все літо наче день один. 100 оповідань. Том перший: у 2-х кн. Кн. 2 / Рей Бредбери. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2015. – 592 с. – С. 45-59.
3. Будний В. Порівняльне літературознавство: [підручник] / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Видавничий дім «Кисво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
4. Грин Роберт. 48 законов власти / Роберт Грин. – М. : Рипол Классик, 2001. – 576 с.
5. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття / Т. Денисова. – Київ : Знання, 2002. – 250 с.
6. Дробіт І. М. Історичний дискурс у британському романі 80 - 90-х років ХХ ст. : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.04 / І. М. Дробіт. – К.: вид-во Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка, 2010. – 20 с.
7. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [авт.-сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер ; общ. ред., ил., маргиналии : А. Егоров]. – М. : Астрель : МИФ : АСТ, 2001. – 576 с.
8. Козубенко Л. Загальнолюдська парадигма малої прози Рея Бредбери / Теоретична і дидактична філологія. Серія «Філологія». Випуск 23, 2016. – С. 90-97.
9. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
10. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – 266 с.
11. Рошаль В. М. Энциклопедия символов / В. М. Рошаль. – М. : АСТ ; СПб. : Сова, 2008. – 224 с.
12. Словник символів культури України / За загальною редакцією В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. – Київ : Міленіум, 2002. – 260 с.

## References

1. Berezhnoy S. Living time machines or a story about how Bradbury became Bradbury // World fiction. – 2012. – №8. – p.18-24.
2. Bredberi R. All is only one day. 100 opovidan. Tom first : 2 books. Prince 2 / Ray Bredberi. – Ternopil : Navchnal book – Bogdan, 2015. – 592 p. – p. 45-59.
3. Budny V. Porivnilna literaturaznavstvo: [pidruchnik] / V. Budny, M. Ilnitsky. – K. : Vidavnychy dim “Kiyev-Mogilyanska akamediya”, 2008. – 430 p.
4. Green Robert. 48 Laws of Power / Robert Green. – M.: Ripol Classic, 2001. – 576 p.
5. Denisov, T. Istoriya American American Literature XX Century / T. Denisov. – Kiev: Knowledge, 2002. – 250 p.
6. Drobit I. M. Historical Discourse in the British Romance of the 80s – 90s, XX Century : Abstract. dis. Cand. filol. Sciences: 10.01.04 / I. M. Drobit. – K. : view of Kyiv. nat un-tu im. T. Shevchenko, 2010. – 20 p.
7. Encyclopedia of symbols, signs, emblems / [author-status. V. Andreeva, V. Kuklev, A. Rovner; total ed., ill., marginals: A. Egorov]. – M. : Astrel : MYTH : AST, 2001. – 576 p.
8. Kozubenko L. Zagalnoludska paradigm of a little prose by Ray Bredberi / Theoretical and didactic philology. Seriya "Philology". Vipusk 23, 2016. – p. 90-97.
9. Literary encyclopedic dictionary / [under total. ed. V. M. Kozhevnikova and P. A. Nikolayev]. – M. : Owls. encyclopedia, 1987. – 752 p.
10. Lotman Yu. M. Symbol in the system of culture / Yu. M. Lotman. – Tallinn: Alexandra, 1992. – 266 p.
11. Roshal V.M. Encyclopedia of Symbols / V.M. Roshal. – M. : AST ; SPb. : Owl, 2008. – 224 p.
12. The vocabulary of the symbols of the culture of Ukraine / For the cunning editor V. P. Kotsura, O. I. Potapenko, M. K. Dmitrenka. – Kiev : Mylenium, 2002. – 260 p.

**Новодворчук Ольга Василівна**, викладач української мови та літератури, дитячої літератури Кременчуцького педагогічного коледжу імені А. С. Макаренка (м. Кременчук, вул. Лізи Чайкіної, буд. 33, 39600); e-mail: novodvorcuk@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1225-2470>

**Новодворчук Ольга Васильевна**, преподаватель украинского языка и литературы, детской литературы Кременчугского педагогического колледжа имени А. С. Макаренко (г. Кременчуг, ул. Лизы Чайкиной, д. 33, 39600); e-mail: novodvorcuk@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1225-2470>

**Olha Novodvorcuk**, Ukraine language and literature teacher, Literature Teacher for Children Kremenchuk A. S. Makarenka teacher's training college (Kremenchuh, Lyzy Chaikynoi str., 33, 39600); e-mail: novodvorcuk@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1225-2470>

УДК 821.111-31Д. Л. 09  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-09

## Рецепція творчості Доріс Лессінг у науковому дискурсі

*Н. Ю. Проскуріна*

*аспірант першого року навчання  
кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: class\_philol@karazin.ua; <https://orcid.org/0000-0002-9265-6618>*

*О. М. Кравець*

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри  
історії зарубіжної літератури і класичної філології,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: class\_philol@karazin.ua; <https://orcid.org/0000-0001-7428-8535>*

---

Стаття присвячена вивченню рецепції літературної спадщини сучасної британської письменниці Доріс Лессінг, творчість якої вплинула на розвиток англо-американської літератури кінця XX – початку XXI століття.

У статті окреслено стан вивчення питання стосовно дослідженості творчості авторки в сучасному зарубіжному й вітчизняному літературознавстві. Розглянуто й систематизовано різні підходи літературознавців щодо аналізу романів Доріс Лессінг, визначено основні вектори дослідження творчої спадщини письменниці.

**Ключові слова:** Доріс Лессінг, неоміфілогізм, роман, рецепція, літературознавство

**Проскуріна Н. Ю., Кравець Е. Н. Рецепція творчості Доріс Лессінг в науковому дискурсі**

Стаття присвячена вивченню рецепції літературного насліддя сучасної британської письменниці Доріс Лессінг, творчість якої вплинула на розвиток англо-американської літератури кінця XX – початку XXI століття.

В статті визначено ступінь дослідженості творчості авторки в сучасному вітчизняному й зарубіжному літературознавстві. Розглянуто й систематизовано різні підходи літературознавців щодо аналізу романів Доріс Лессінг, визначено основні вектори дослідження творчої спадщини письменниці.

**Ключевые слова:** Доріс Лессінг, неоміфілогізм, роман, рецепція, літературознавство

**Nataliia Proskurina, Olena Kravets Reception of Doris Lessing's literary works literary works in scientific discourse**

The article is devoted to the study of literary heritage reception of modern British writer Doris Lessing, whose work had a significant influence as on the development of English and American literature at XX – XXI centuries, and the feminist thought as well. The article outlines the state of study of the question concerning research of the writer's creativity in contemporary foreign and national literary criticism. Different approaches of the literary critics concerning the analysis of Doris Lessing's novels are systematized. The main research vectors of the writer's creative heritage are determined. In foreign literary critique writer's novels were studied mainly in feminist discourse. The attention of scholars was concentrated mainly on the works of "Golden Notebook", "Grass is singing", "Children of Violence".

In the national scientific discourse were revealed such following directions of studying of the D. Lessing's heritage, as: 1) psychological approach (M. Horlach, I. Zimomriia, V. Lutsyk, M. Mykolaichyk); 2) identification of writer's artistic thinking features in the aspect of feminism (V. Savina, L. Miroshnychenko, I. Shapovalova); 3) an analysis of socio-political aspects of author's creativity (L. Miroshnychenko, A. Shpytal); 4) poetical investigation of D. Lessing's poetics works (M. Gorlach, V. Kramar); 5) discovery of the cultural-historical context V. Lutsyk, L. Miroshnychenko); 6) revealing features of the writer's creative method (O. Podkoritova); 7) paratextual approach (L. Miroshnychenko).

In foreign literature, the following main aspects of the study of the legacy D. Lessing were revealed: 1) feminist (L. Scott); 2) historical (S. Watkins, M. Drebl, G. Green); 3) psychological (B. Drain, P. Perrakis); 4) culturological K. Fishburne, N. Hardin); 5) a comparative approach (L. Scott); 6) eco-feminist approach (N. Aldeeb); 7) pedagogical (T. Sperlinger).

**Keywords:** Doris Lessing, neomythicism, novel, reception, literary criticism

---

У світовій літературі кінця XX – початку XXI століття простежуються тенденції до активізації рецепції міфологічних сюжетів та міфу [8, с. 184]. У творчості сучасної англійської письменниці-фантаста Доріс Лессінг це виявляється у зверненні до міфологічних структур, зокрема, міфологічних мотивів, часопростору, архетипів як засобу інтерпретації, декодування міфологічного минулого в сучасному.

Зважаючи на зростаючий інтерес науковців до вивчення проблеми неоміфілогізму, виникає потреба в дослідженні художніх текстів сучасних зарубіжних письменників, у творчості яких імпліцитно або експліцитно виявляються неоміфологічні риси, а також у визначенні особливостей інтерпретації таких текстів і систематизації методологічних підходів науковців щодо аналізу цих творів.

Метою статті є огляд і систематизація сучасних зарубіжних і вітчизняних

літературознавчих праць, присвячених аналізу творчості Д. Лессінг.

Доріс Лессінг є однією з визначних представниць англійської літератури ХХ – початку ХХІ століття, ім'я якої увійшло до канонів постмодерністської літератури й класики феміністичного роману. Творча спадщина письменниці представлена різними жанрами літератури, зокрема романами, оповіданнями, п'єсами, публіцистикою та автобіографічними нарисами. Літературній творчості Д. Лессінг притаманний глибокий психологізм, звернення до соціально значущих питань суспільства і гострих гендерних проблем, до екзистенційних мотивів пошуків власного «я» і проблем соціалізації особистості у світі.

У зарубіжному літературознавстві дослідженню творчості Д. Лессінг присвячено монографії, дисертації і статті, зокрема роботи Г. Блума, Д. Бревстер, Г. Грін, Ф. Перракіс, Л. Скотт, П. Шлутер, К. Фішнбер та ін.

Науковий інтерес до літературної спадщини Д. Лессінг у вітчизняному літературознавстві виник порівняно нещодавно – з моменту отримання письменницею Нобелівської премії у 2007 році з формулюванням: «За сповнене скепсису, пристрасті й провідницької сили у вивченні досвіду жінок» [16]. Творчість сучасної англійської письменниці досліджувалась у незначній кількості дисертацій і статей, в яких виявляються різні підходи до вивчення таких романів, як «Трава співає» (1950), «Золотий Записник» (1962), цикл романів «Діти насилля» (1952–1969).

У дисертації вітчизняної дослідниці М. Миколайчик, присвяченій вивченню особливостей психологізму в романах Д. Лессінг, розглянуто характеротвірні психологічні засоби письменниці на матеріалі романів «Трава співає» (1950), «Золотий записник» (1962), «Літо перед темрявою» (1973), «Любов, знову любов» (1996) та циклу романів «Діти насилля», «Марта Квест» (1952), «Підходящий шлюб» (1954), «Брижі після шторму» (1958), «Оточені сушею» (1966), «Місто при чотирьох брамах» (1969). Науковець зазначає, що психологізм письменниці є аналітичним та виявляється на всіх художніх рівнях твору, зокрема втілюючись у глибокій деталізації навколишнього світу [2, с. 18].

М. Миколайчик виявлено архетипічні мотиви й образи в зазначених творах. Досліджено психологічну категорію «поліперсонності» та визначено, що персонажам Д. Лессінг властиве функціонування в багатьох іпостасях: головні й другорядні персонажі романів можуть виконувати декілька ролей, відповідно ці образи виявляються «поліперсонними». Вченою проаналізовано мотив персоні, наведено приклади щодо високої частотності використання в романах письменниці слів “role”, “persona”, “mask” тощо, які експлікують архетип персоні на лінгвістичному

рівні. Зроблено висновок, що «поліперсонність» у художньому світі Д. Лессінг є вираженням авторської концепції людини як нетотожної власній персоні, що потенційно може мати кілька персон [5, с. 8].

Сучасна львівська дослідниця М. Горлач вивчає творчість авторки в аспекті мультикультуралізму, звертаючись до проблеми «Іншого», і феміністичної критики. Науковець визначає специфіку головних персонажів, зокрема, образ жінки як «іншої»: «Мультикультурний Інший» у творчості Д. Лессінг є лише однією з кількох авторських інтерпретацій концепту «Іншого», що є характерним для постмодерністської філософії. Письменниця також звертається до проблематики, що пов'язана з трактуванням жінки як «Іншої», відтак її твори є предметом наукового аналізу представників сучасної феміністичної критики. М. Горлач зазначає, що для персонажів Д. Лессінг властиві почуття відчуженості, роздвоєності, втрати власного «Я» [2, с. 15]. Дослідниця актуалізує проблему конфлікту між суб'єктом та «Іншим», розглядає проблему «розщеплення» особистості, що призводить до сприйняття жінки себе як «Іншої» [1, с. 3].

Вітчизняна дослідниця В. Крамар зосереджує увагу на постмодерністській поезиці творів Д. Лессінг, що, на її думку, виявляється на наративному рівні роману, а саме: «...як типовий представник школи модернізму і наукової фантастики, Д. Лессінг використовує порівняно вільний синтаксис, прості короткі речення, навіть фрази, і значну кількість експресивних лексичних і стилістичних засобів». Підкреслена суб'єктивність модерністського мовлення, на думку науковця, проявляється у грі з компонентами актуального членування, які порізнено виражені у структурній побудові речень [3, с. 52].

Лінгвістичні аспекти творчості письменниці аналізує М. Шкодюк, зокрема, виявлення особливостей побудови системи персонажів за допомогою функції епітета в повісті Д. Лессінг «Домівка гірської худоби». Науковець доходить висновку, що епітети у творі використовуються авторкою для зображення й характеристики: 1) зовнішності та поведінки персонажів; 2) докільця й ставлення до нього; 3) зображення внутрішнього світу героїв. За допомогою зазначених функцій епітетів, з погляду М. Шкодюк, Д. Лессінг вдається: 1) розкрити сутність проблеми афро-американської культури в Південній Родезії; 2) схарактеризувати основні психологічні риси героїв як представників цього світу [10, с. 414–416].

Український літературознавець В. Луцик, вивчаючи малу прозу Доріс Лессінг, зосереджує увагу на особливостях часопростору творів письменниці. На його думку, місто постає фоном, на тлі якого розгортаються основні сюжетні ситуації та колізії роману. «Реалістичні моделі

сприйняття Лондона і його мешканців постають центральним елементом художньої побудови дійсності в згаданому циклі коротких оповідань. Письменниця змальовує "індивідуалізоване буття" головних героїв у типовому міському оточенні» [4, с. 193]. Місто Лондон постає як театр, на сцені якого відбувається дія. Столиця Великобританії уявляється своєрідним лабіринтом, у хитросплетіннях якого тільки стара частина міста – театр, описується позитивно, як осередок культури та розвитку. В. Луциком зазначено, що «механізм спостереження» виступає методом сприйняття дійсності в збірці письменниці «Лондон під спостереженням».

Паратекстуальні елементи та їхні функції в романі Доріс Лессінг «Ущелина» досліджені українською вченою Л. Мірошніченко. Науковець констатує, що структурно-композиційна організація роману, крім основного тексту, включає такі елементи, які в літературно-теоретичному дискурсі останніх років прийнято позначати як паратекст або паратекстуальні елементи [9, с. 270]. Під паратекстуальними елементами дослідниця розуміє відношення тексту до свого заголовку, післямови та епіграфа, які виконують у тексті роману особливі функції, а саме – окреслюють межі художнього експерименту, паратекстуальні складники, що імпліцитно та експліцитно формують оцінку тексту [9, с. 275]. Л. Мірошніченко зазначає, що заголовок має прогностичну функцію. Авторка статті висуває ідею про переклад як додатковий паратекстуальний елемент, підтверджуючи свою думку розкриттям змісту заголовка "Cleft". Звучання його має сугестивну функцію, оскільки воно привертає увагу до «жіночої ідеї», адже слово "Cleft" в авторській інтерпретації – це не тільки ущелина, це також істота або істоти, які живуть у ній, – жінки.

Л. Мірошніченко на матеріалі роману Д. Лессінг «Альфред та Емілі» також досліджує ностальгію як важливий компонент антискептичного полюсу та її функції в тексті. Літературознавець доходить висновку, що ностальгія в романі є гендерно-маркованою: Емілі та Альфреда відповідно. На думку дослідниці, ностальгія виконує в тексті певні особливі функції, зокрема: 1) туга за дитинством та молодістю; 2) оприявлення прихованого теперішнього внутрішнього стану, його загострення та протиставлення колишньому стану; 3) актуалізація гендерних стереотипів; 4) ідеалізація нереалізованих можливостей. Ностальгія «проявляється» у тексті через конкретні візуальні свідчення: описи природи, флористичні, гастрономічні об'єкти, також почуття ностальгії реалізується через деталізацію [7, с. 69–70]. Учена робить висновок, що ностальгія наратора відображає ностальгію самої Д. Лессінг, що виявляється навіть у доборі імен головних персонажів – Альфреда та Емілі – так само звали батьків письменниці.

У статті під назвою «Історія та ностальгія в романах Д. Лессінг» дослідниця підсумовує, що окрім гендерної маркованості, для ностальгії авторки характерні часові й просторові виміри. Місце дії роману «Альфред та Емілі» – Південна Родезія часів дитинства Д. Лессінг, місце, яке існує в своєму первозданному вигляді тільки в спогадах письменниці. Науковець висуває гіпотезу, що ностальгія стає способом оприявлення авторських оцінок минулого як «узагальненого запису» й альтернативного моделювання історії як «минулого, яке стало частиною чийогось життя» у зв'язку з формулюванням нової самототожності письменниці [6, с. 179].

Л. Мірошніченко досліджує творчість авторки в аспекті феміністичного скептицизму, зазначаючи, що авторський скептицизм виявляється на концептуально-тематичному рівні, в композиційно-жанровій структурі, в образності, а також у низці поетикальних засобів [6, с. 127]. Науковець апелює не до класичного розуміння феміністичного скептицизму як засобу подолання догматизму феміністичної критики, чи інструментарію, за допомогою якого скептична настанова актуалізується у творі [6, с. 124], вона розуміє під цим поняттям певну авторську позицію та способи її представлення в художніх та нехудожніх творах авторки [6, с. 125].

Літературознавець зазначає, що Д. Лессінг полемізувала з думкою дослідників щодо визначення її творів як феміністичних, вважаючи, що спектр її тем не обмежується виключно феміністичними проблемами. Тож, дослідниця розмежовує праці, присвячені вивченню творчості Д. Лессінг, на ті, які висвітлюють феміністичне начало текстів письменниці (R. Rubinstein, G. Greene, E. Showalter, A. Ridout, T. Krouse, P. Perrakis, S. Watkins, J. King) й ті, котрі вивчають творчість авторки за допомогою інших підходів (E. Bertelsen, D. Walden, M. Galin, D. Waterman).

У феміністичному аспекті творчість Д. Лессінг було розглянуто також українською дослідницею В. Савиною, яка акцентує увагу на специфіці зображення світу жінки в романах письменниці. Авторкою статті зазначено, «що світ жінки в романах Лессінг має енциклопедичний характер: автор осмислює роль і місце жінки в суспільстві від народження до смерті». Змальовані образи завдяки глибокому психологізму, притаманному стилю письменниці, стають архетипними, виходячи за рамки сюжету [13, с. 199].

Канадська дослідниця Ф. Перракіс вивчає психологічну площину роману Д. Лессінг «Шикаста», зокрема категорію відчуженості, і виявляє чотири рівні відчуженості особистості в зазначеному романі, а саме: 1) здатність людини постати перед Судом Божим; 2) відчуття присутності Бога; 3) побачити образ Божий; 4) постати як свідок перед Богом. Ці чотири стадії

відчуження є шляхом, який має наблизити до Бога, шляхами, які обрали для себе персонажі роману для самовдосконалення та пізнання себе як особистостей [12, с. 82—83].

Новозеландська дослідниця Л. Скотт порівнює схожі риси творчості Вірджинії Вульф і Доріс Лессінг і зазначає, що в творчості обох авторок присутні ознаки рекурсивних спогадів, звернення до автобіографії як засобу пізнання себе. Так Д. Лессінг наслідує творчу манеру В. Вульф у романі «Золотий записник». Обидві авторки у своїх автобіографіях (Д. Лессінг «Під мою шкірою» та В. Вульф «Нарис минулого») відзначають деструкцію пам'яті. Л. Скотт, звертаючись до цитати американської дослідниці творчості Д. Лессінг, Р. Рубенштейн, зазначає, що письменниця свідомо визнає, що категорія пам'яті ілюзорна, невловима, часто є небажаним компонентом свідомості, прояви якого залежать від співвідношення між будь-яким моментом теперішнього і моментом, який поступово віддаляється в минуле. Тому, на думку Л. Скотт, автобіографічні романи Д. Лессінг містять значну частину вигадки (fiction) і мають не стільки сповідальний, скільки психотерапевтичний характер.

Науковець стверджує, що в романі Д. Лессінг «Африканські посмішки», як у всіх самопрезентативних працях авторки, присутні елементи вигадки та автобіографії. Л. Скотт доходить висновку, що самопрезентаційні романи Д. Лессінг є спробою «виправити минуле» й створити відчуття «істини». В. Вульф же спирається на пам'ять минулих історій (stories) для пояснення сьогодення та його творення. Л. Скотт, таким чином, варто припущення, що і В. Вульф, і Д. Лессінг визнають помилковість, слабкість та ненадійність пам'яті, кожна авторка в своїх текстах маніпулює з нею для досягнення відчуття психологічної цільності. Пам'ять героїні романів є своєрідними нашаруваннями істини, віддзеркаленням «самості» письменниць [13].

Творчість Д. Лессінг, зокрема роман «Маара і Данн», розглядається англійською вченою Найлою Елдіб крізь призму екофемінізму. Науковець виділяє декілька видів екофемінізму, що представлені в романі, а саме: 1) соціальний, «мета» якого – повернути якнайбільше уваги всіх членів суспільства до існуючих проблем довкілля; 2) соціальний, що засуджує панівний у суспільстві патріархат; 3) культурний, що наголошує на органічному зв'язку жінки з природою, необхідності змін існуючих ортодоксальних правил соціуму, зокрема сімейних, шлюбних стосунків; 4) ліберальний, який проголошує, що природа є рівноправним

партнером, що потребує поваги як до себе, так і до всіх створінь [11, с. 78—85].

Педагогічні аспекти вивчення творчості авторки викладені в праці англійського літературознавця Т. Сперлінгера «Radical Pedagogy in Doris Lessing's *Mara and Dann*». Учений акцентує увагу на автобіографічному аспекті творчості авторки. Оскільки Д. Лессінг у чотирнадцятирічному віці залишила навчання в школі, її героїні також прагнуть до самоосвіти. Головна героїня роману «Маара і Данн» за відсутності будь-яких освітніх закладів доходить висновків щодо обмеженості власних знань. Маара стає здатною вийти за межі відомого та пізнає дійсність емпіричним шляхом [14].

Американська вчена Ш. Вілсон досліджує наративний рівень творчого доробку письменниці. На думку дослідниці, роман «Маара і Данн» є прикладом дистопії, антиутопії, у якій нищівним фактором, що протистоїть людству, виявляється вороже довкілля. Оповідачем роману є головна героїня, Маара, яка, на відміну від більшості населення континенту, помічає та викриває сучасні проблеми суспільства: голод, нерівноправність двох статей, суттєві кліматичні зміни, що призвели до вимирання цілих народів тощо. Спільною рисою означених творів є пара головних героїв – залишені напризволяще брат і сестра. Дослідниця виявляє схожість наративів роману письменниці й казки, проводячи паралель із казками братів Грімм, шотландськими і російськими казками [15].

Отже, творчість Доріс Лессінг є предметом вивчення зарубіжних, вітчизняних і російських дослідників. У вітчизняному літературознавстві вирізняються такі основні напрями вивчення спадщини Д. Лессінг: 1) психологічний підхід (М. Горлач, І. Зимомря, В. Луцик, М. Миколайчик); 2) феміністичний (В. Савина, Л. Мірошніченко, І. Шаповалова); 3) аналіз соціально-політичних аспектів творчості (Л. Мірошніченко, А. Шпиталь); 4) дослідження поезики творів Д. Лессінг (М. Горлач, В. Крамар); 5) культурно-історичний підхід (М. Горлач, В. Луцик, Л. Мірошніченко); 6) виявлення особливостей творчого методу письменниці (О. Подкоритова); 7) паратекстуальний підхід (Л. Мірошніченко).

У зарубіжному літературознавстві виявляються такі основні аспекти дослідження творчої спадщини Д. Лессінг: 1) феміністичний (Л. Скотт); 2) історичний (С. Воткінз, М. Дребл, Г. Грін); 3) психологічний (Б. Дрейн, Ф. Перракіс); 4) компаративістський підхід (Л. Скотт); 5) екофеміністичний підхід (Н. Елдіб); 6) педагогічний аспект (Т. Сперлінгер).

## Література

1. Горлач М. В. Жінка як Інша в романі Доріс Лессінг «Золотий записник». Режим доступу до видання: <https://docviewer.yandex.ua/?url=yaserp%3A%2F%2Flnu.edu.ua%2Ffaculty%2Ffinomov.new%2Fukrainian%2Fhorlach.doc&lang=uk&c=555caa39f00c>
2. Горлач М. В. Проблеми відмінності у мультикультурному просторі художніх творів Д. Лессінг//Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. 36. наук. пр. 2012. Вип. 20. С. 18—17.
3. Крамар В. Б. Постмодерністська поетика творів Джона Апдайка і Доріс Лессінг//Вид. ЧДУ ім. Петра Могили. Філологія. Літературознавство. 2018. №164, вип. 152. С. 50—53.
4. Луцик В. І. Образ Лондона у малій прозі Доріс Лессінг: нова парадигма міжособистісних стосунків//Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. 2014. Сер.: Філологія. № 1027, вип. 71. С. 191—196.
5. Миколайчик М. В. Особливості психологізму в романах Доріс Лессінг: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 —література зарубіжних країн. Сімферополь, 2014. 195 с.
6. Мірошніченко Л. Я. Історія та ностальгія в романах Доріс Лессінг//Вісн. Запорізьк. нац. ун-ту. 2012. Філол. науки. № 3. С.173—180.
7. Мірошніченко Л. Я. Паратекст і його функції у романі Доріс Лессінг «Ущелина»//Іноз. філологія. 2012. Вип. 124. С. 269—277.
8. Руднев В. П. Словарь безумия. Москва: Независ. фирма «Класс», 2005. 400 с.
9. Савина В. В. Специфика изображения мира женщины в феминистских романах Дорис Лессинг//Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. 2014 Сер.: Філологія. № 1027, вип. 71. С. 196—200.
10. Шпиталь А. Доріс Лессінг//Слово і час. 2009. № 10. С. 22—25.
11. Aldeeb N. R. Ecofeminism in Doris Lessing's Mara and Dann: An Adventure//AWEJ for translation & Literacy Studies. 2017. P. 78—85.
12. Perrakis P. Touring Lessing's Fictional World//Science Fiction Studies. 1992. Vol. 19. Iss. 56. P. 95—99.
13. Scott L. Similarities Between Virginia Woolf and Doris Lessing//Deep South. 1997. Vol. 3. No. 2. Режим доступу до видання: <http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol3no2/scott.html>.
14. Sperlinger T. Radical Pedagogy in Doris Lessing's Mara and Dann//Critique: Studies in Contemporary Fiction. 2017. Vol. 58. P. 300—311.
15. Whilson S. R. Storytelling in Lessing's Mara and Dann and Other//Women's Utopian and Dystopian Fiction. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 23—30.
16. [Електронний ресурс]. Режим доступу до видання: [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2007/](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2007/)

## References

1. Horlach M. V. Zhinka yak Insha v romani Doris Lessinh "Zoloty zapysnyk" [Woman as Another in Doris Lessing's novel "Golden Notebook"]. Available at : <https://docviewer.yandex.ua/?url=yaserp%3A%2F%2Flnu.edu.ua%2Ffaculty%2Ffinomov.new%2Fukrainian%2Fhorlach.doc&lang=uk&c=555caa39f00c>
2. Horlach, M. V. (2014) Problemy vidminnosti u multykulturnomu prostori khudozhnikh tvoriv D. Lessinh [Problems of difference in the multicultural space of D. Lessing's artistic works]. Zb. Literaturoznavchi obrii. Pratsi molodykh uchenykh. Zb. nauk. prats. No. 20, pp. 18—17.
3. Kramar, V. B. (2018) Postmodernistska poetyka tvoriv Dzhona Apdaika i Doris Lessinh [Postmodern poetics of John Updike and Doris Lessing]. Vyd. ChDU im. Petra Mohyly. Vyd. Filolohiia. Literaturoznavsto [Philological Science], no.152, pp. 50—53
4. Lutsyk, V. I. (2014) Obraz Londona u malii prozi Doris Lessinh: nova paradyhma mizhosobystisnykh stosunkiv [The Image of London in Small Prose of Doris Lessing] Visn. Khark. nats. un-tu im. V. N. Karazina. Ser.: Filolohiia [Philological Science], no. 1027 (71), pp. 191—196.
5. Mykolaichyk, M. V. (2014) Osoblyvosti psykhologizmu v romanakh Doris Lessinh [Features of psychology in Doris Lessing's novels]. [PhD Thesis]. Simferopol. [in Ukrainian]
6. Miroshnychenko, L. Ya. (2012) Istoriia ta noshalhiia v romanakh Doris Lessinh [History and nostalgia in the novels of Doris Lessing]. Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. Filolohichni nauky, [Philological Science], no. 3, pp.173—180.
7. Miroshnychenko, L. Ya. (2012) Paratekst i yoho funksiia u romani Doris Lessinh "Ushchelyna" [Paratect and its functions in Doris Lessing's novel "Cleft"]. Inozemna filolohiia [Philological Science], no.124, pp. 269—277
8. Rudnev, V. P. (2005) Slovar bezumiya [Dictionary of insanity]. Moscow : Nezavisimaya firma «Klass». [in Russian]
9. Savina, V. V. (2014) Spetsyfika izobrazheniya mira zhenschiny v feministskih romanah Doris Lessing [Specificity of the image of the women world in Doris Lessing feminist novels]. Visn. Hark. nats. un-tu im. V. N. Karazina. Ser.: Filologiya [Philological Science], no. 1027 (71), pp.196-200.
10. Shpytal, A. (2009) Doris Lessinh [Doris Lessing] Slovo i chas [Word and time]. No. 10, pp. 22—25.
11. Aldeeb, N. R. (2017) Ecofeminism in Doris Lessing's Mara and Dann: An Adventure. AWEJ for translation & Literacy Studies, pp. 78—85.

12. Perrakis, P. (1992) Touring Lessing's Fictional World. *Science Fiction Studies*. Vol. 19. No. 56, pp. 95—99.
13. Scott, L. (1997) Similarities Between Virginia Woolf and Doris Lessing [Electronic journal]. *Deep South*. Vol. 3. No. 2. Available at :<http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol3no2/scott.html>.
14. Sperlinger, T. (2017) Radical Pedagogy in Doris Lessing's *Mara and Dann*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Vol. 58, pp. 300—311.
15. Whilson, S. R. (2013) *Storytelling in Lessing's Mara and Dann and Other Texts*. *Women's Utopian and Dystopian Fiction*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 23—30.
16. [Electronic resource]. Available at : [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2007/](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2007/)

**Кравець Олена Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (м. Харків, майдан Свободи, 4, 61022); e-mail: [class\\_philol@karazin.ua](mailto:class_philol@karazin.ua); [https:// orcid.org/0000-0001-7428-8535](https://orcid.org/0000-0001-7428-8535)

**Кравец Елена Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежной литературы и классической филологии, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (г. Харьков, пл. Свободы, 4, 61022); e-mail: [class\\_philol@karazin.ua](mailto:class_philol@karazin.ua); [https:// orcid.org/0000-0001-7428-8535](https://orcid.org/0000-0001-7428-8535)

**Kravets Olena**, PhD of Filology, Associate Professor of History of Foreign Literature and Classical Philology Department, Kharkiv V. N. Karazin National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: [class\\_philol@karazin.ua](mailto:class_philol@karazin.ua); [https:// orcid.org/0000-0001-7428-8535](https://orcid.org/0000-0001-7428-8535)

**Проскуріна Наталія Юрїївна**, аспірант першого року навчання кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (м. Харків, майдан Свободи, 4, 61022); e-mail: [class\\_philol@karazin.ua](mailto:class_philol@karazin.ua); <https://orcid.org/0000-0002-9265-6618>

**Проскурина Наталья Юрьевна**, аспирант первого года обучения кафедры истории зарубежной литературы и классической филологии, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (г. Харьков, пл. Свободы, 4, 61022); e-mail: [class\\_philol@karazin.ua](mailto:class_philol@karazin.ua); <https://orcid.org/0000-0002-9265-6618>

**Proskurina Nataliia**, PhD student of 1-st year of History of Foreign Literature and Classical Philology Department, Kharkiv V. N. Karazin National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: [class\\_philol@karazin.ua](mailto:class_philol@karazin.ua); <https://orcid.org/0000-0002-9265-6618>

## «Красные помидоры» Б. Чичибабина: путь поэта и возможности стиха

Т. А. Шеховцова

доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы,  
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина;  
e-mail: shekhovt2@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-6270-6549>

В статье проведен целостный семантический, поэтологический и контекстуальный анализ стихотворения русского поэта Бориса Чичибабина «Кончусь, останусь жив ли...» («Красные помидоры») с учетом дискуссионных моментов существующих интерпретаций. Уточнено значение этого произведения в личностном и творческом становлении поэта. Дополнена трактовка центрального символического образа стихотворения «красные помидоры» и предложен реальный комментарий к нему. Охарактеризованы архетипические, фольклорные и литературные претексты стихотворения. Прокомментировано соотношение внешнего, событийно-биографического, и лирического сюжетов. Прослежена семантическая нагрузка всех формальных компонентов стиха – композиции, строфики, фоники, метрики. Показано, что поэтическая конструкция оказывается едва ли не единственной опорой в разорванном, враждебном мире, где оказался узник, при этом наряду с классической строфикой поэт использует неклассическую метрику – размытый трехиктный дольник, демонстрируя возможности «свободного» стиха.

Выявлены точки соприкосновения стихотворения Чичибабина с «семантической поэтикой», созданной О. Мандельштамом и А. Ахматовой (понимание связи истории и человека, проникновение творчества в жизнь, превращение слова в дело, соотносительность стихотворения с реальной ситуацией, прозаизация стиха, сочетание обобщенно-философского и конкретно-чувственного и т. д.). Прозаизация стиха проявляется во введении сюжетных элементов, скрытой диалогизации, использовании разговорных интонаций, игре временами, кинематографичности.

Автор статьи приходит к выводу, что стихотворение молодого поэта становится свидетельством не просто ранней творческой зрелости, но и особой поэтической интуиции: обнаруживая повышенную семантизацию всех элементов стиха и реализацию перформативных возможностей поэтического высказывания, чичибабинский текст соотносится с перспективными художественными открытиями постсимволистской эпохи.

**Ключевые слова:** Чичибабин, образ-символ, семантика, поэтика, контекст, реальный комментарий, «семантическая поэтика»

### Шеховцова Т. А. «Червоні помідори» Б. Чичибабіна: шлях поета і можливості вірша

У статті проведено цілісний семантичний, поетологічний і контекстуальний аналіз вірша російського поета Бориса Чичибабіна «Скінчуся, залишуся живим...» («Червоні помідори») з урахуванням дискусійних моментів існуючих інтерпретацій. Уточнено значення цього твору в особистісному і творчому становленні поета. Додовнено трактовку центрального символічного образу вірша «червоні помідори» і запропоновано реальний коментар до нього. Схарактеризовано архетипічні, фольклорні та літературні претексти вірша. Простежено семантичне навантаження всіх формальних компонентів вірша – композиції, строфіки, фоніки, метрики. Прокоментовано співвідношення зовнішнього, подієво-біографічного, і ліричного сюжетів вірша. Показано, що поетична конструкція залишається чи не єдиною опорою в розірваному, ворожому світі, де опинився в'язень, при цьому поряд з класичною строфікою поет використовує некласичну метрику – розмитий трьохіктний дольник, демонструючи можливості «вільного» вірша.

Виявлено точки дотику вірша Чичибабіна з «семантичною поетикою», створеною О. Мандельштамом і А. Ахматовою (розуміння зв'язку історії і людини, проникнення творчості в життя, перетворення слова в справу, співвіднесеність вірша з реальною ситуацією, поєднання узагальнено-філософського і конкретно-чуттєвого і т. ін.) Прозаїзація вірша проявляється у введенні сюжетних елементів, прихованій діалогізації, використанні розмовних інтонацій, грі часом, кинематографічності.

Автор статті приходиться до висновку, що вірш молодого поета стає свідченням не просто ранньої творчої зрілості, а й особливої поетичної інтуїції: виявляючи підвищену семантизацію всіх елементів вірша і реалізацію перформативних можливостей поетичного висловлювання, чичибабінський текст співвідноситься з перспективними художніми відкриттями постсимволістської доби.

**Ключові слова:** Чичибабін, образ-символ, семантика, поетика, контекст, реальний коментар, «семантична поетика»

### Shekhovtsova Tetiana "Red Tomatoes" by B. Chichibabin: the poet's path and the possibilities of the poem

The article presents a comprehensive semantic, poetological and contextual analysis of the poem Red Tomatoes («Кончусь, останусь жив ли...») written by the Russian poet Boris Chichibabin with consideration of debatable aspects of existing interpretations. The significance of this creation for the poet's personal and creative formation has been specified. The interpretation of the poem's key symbolic image has been amplified, and a real comment has been attached to it. Archetypal, folkloric and literary pretexts of the poem have been characterized. The correlation between the external, biographical and lyrical plots has been commented on. The semantic load of all formal components of the poem, such as composition, verse structure, phonics, and metrics, has been checked up. It has been shown that the poetic construction appears to be nearly the only support in a torn, hostile world, in which a prisoner found himself; at the same time, along with a classic verse structure, the poet uses non-classic metrics – a fuzzy three-ictus accentual verse, thus demonstrating the possibilities of a "free" poem.

The meeting points of Chichibabin's poem and the "semantical poetics", created by Osip Mandelstam and Anna Akhmatova, have been detected (such as the understanding of the connection between history and a person, infusion of creation into life, turning words to deeds, relatedness of a poem to a real-life situation, prosaic character of the poem, combination of the generalized and philosophical notions with the specific and sensual ones, etc.) The prosaic character of the poem is reflected in the introduction of the elements with a plot, hidden dialogue, the use of colloquial intonations, playing with tenses, as well as the cinematic hints.



The author of the article comes to the conclusion that the poem written by young poet signifies not only his young creative maturity but also a special poetic intuition – while revealing an enhanced semantic character of all the elements of the poem and implementing the performative possibilities of the poetic expression, Chichibabin's text correlates with the perspective artistic discoveries of post-Symbolistic epoch.

**Keywords:** Chichibabin, symbolic image, semantics, poetics, context, real comment, "semantical poetics"

Стихотворение «Кончусь, останусь жив ли...», больше известное как «Красные помидоры», принято считать визитной карточкой Бориса Чичибабина и началом его оригинального поэтического пути. Неудивительно, что редкий из исследователей чичибабинского творчества обошел его стороной. История создания, историко-политический фон, центральный образ-символ, художественные достоинства этой шестнадцатистрочной миниатюры (лаконизм, скупость выразительных средств, оригинальная составная рифма, образно-смысловой сдвиг и т. п.) рассматривались неоднократно, с разной степенью подробности [1; 3; 7; 8; 13; 17]. Однако, как справедливо заметил Ф. Рахлин, «образный строй совершенного произведения поистине неисчерпаем» [13] (заметим, что столь же неисчерпаемыми оказываются его смысловая глубина, интертекстуальные и контекстуальные связи). Задача нашей статьи – семантический, поэтологический и контекстуальный анализ стихотворения Чичибабина, уяснение места этого произведения в личностном и творческом становлении поэта.

Стихотворение написано в одиночной камере на Лубянке летом 1946 года, где Чичибабин провел два месяца [18, с. 469]. Напомним, что в июне этого года Чичибабина, который учился на первом курсе филфака, арестовали и после тюремных и судебных мытарств присудили пять лет лагерей «за антисоветскую агитацию». Внешний, событийно-биографический сюжет стихотворения вполне прозрачен, и интерпретаторы «Красных помидоров» вполне закономерно рассматривают это произведение как стихи «о горькой участи юного узника, отторгнутого жестокой машиной государства от близких, от любимой, от молодости, счастья, книг, науки – а, может быть, и от самой жизни» [13], или же, более обобщенно, – о «насилии над человеческой душой» [7].

Кончусь, останусь жив ли, –  
чем зарастет провал?  
В Игорево Путивле  
выгорела трава.

Школьные коридоры –  
тихие, не звенят...  
Красные помидоры  
кушайте без меня.

Как я дожил до прозы  
с горькою головой?  
Вечером на допросы  
водит меня конвой.

Лестницы, коридоры,  
хитрые письма...  
Красные помидоры  
кушайте без меня [18, с. 24].

Однако лирический сюжет стихотворения существенно расширяет смысловые горизонты. Первая строка сразу ставит самый главный для лирического героя вопрос и задает основную оппозицию стихотворения – «жизнь/смерть». Стих строится как движение маятника с максимальной амплитудой и передает ужас неопределенности в положении человека, который не знает, что у него впереди. Герой живет в ожидании того часа, когда маятник судьбы замрет в каком-либо определенном положении: жить – умереть. Причем вероятность выбора того и другого совершенно одинакова, и это подчеркивается фонетически: **кончусь** – **останусь** (4 звука совпадают из шести). Однако акцент сделан не на одной из этих возможностей, а на их последствии, которое, как ни парадоксально, объединяет противоположности. Зияющий провал, который рано или поздно закроется, зарастет – это, прежде всего, провал в личной судьбе (если «останусь жив»), поскольку тюремные месяцы и годы – время, как будто вычеркнутое из жизни. Но можно ли вычеркнуть их из памяти узника, что залечит («зарастит») раны его души? С другой стороны, конец чьего-либо личного существования, в особенности преждевременный, – провал в жизни страны и человечества, которая складывается из жизней отдельных людей. Но общая жизнь продолжится, даже если умрет поэт.

Вторая строка перекликается с четвертой: глагол «растет» притягивает существительное «трава». Оказывается, что провал (уже материализованный и из временной плоскости сместившийся в пространственную) должен зарастать травой, при этом поэт сближает эпохи и вспоминает, как когда-то выгорела трава в Игорево Путивле. Обращение к «Слову о полку Игореве» разъяснено комментаторами вполне убедительно: стихи были написаны после второго семестра обучения на филфаке, включающего изучение древнерусской литературы, и несли целый ряд ассоциаций со «Словом...»: герой попадает в руки врагов, томится в неволе, его возлюбленная оплакивает его и просит о помощи и т. п. [3, с. 19]. Заметим только, что в «Слове о полку Игореве» нет прямого упоминания о выгоревшей траве. Однако вчерашний студент усвоил не столько букву, сколько дух древнего текста, сблизив в своем творческом сознании два фрагмента: «ничить трава жалощами» (никнет трава от жалости) и «Жля поскочи по Руской

земли, смагу людемъ мычючи въ пламянѣ розѣ» (Жля помчалась по Русской земле, сея горе людям из огненного рога) [16]. Как отмечал Б. Рыбаков, «Жля, Желя (Жья) – олицетворение печали и тоски. В поэме она сжигает, душит горечью жара-смаги, который она извергает из огненного рога. Образ взят, вероятно, из византийской военной техники: греки из больших труб метали огонь на русские корабли и тем сжигали их; эти огнеметные трубы, изображаемые на миниатюрах, и являются, очевидно, прообразом “пламенного рога”, с помощью которого богиня печали сеяла тоску по Руси» [14]. Поэт пишет о своей личной трагедии – о потере свободы, но эта трагедия становится бедой всей страны, причем не только нынешней, но и во все века истории. Тяжко голове без плеч, телу без головы, Русской земле без Игоря, как говорил неизвестный автор древнерусского памятника. Необычная рифма – начальная, гипердактилическая (ударение на четвертом слоге от конца) в *Игорево* – *выгорела* акцентирует внимание читателя на исторических параллелях, выделяет важную для автора мысль.

Строка об *Игорево* Путивле не только обращает к истории, но рождает дополнительные ассоциации, также сближающие прошлое и настоящее: выгоревшая трава – это напоминание о недавней войне и нынешнем выжженном репрессиями времени – и о войнах Древней Руси, о монголо-татарском нашествии, переключая с теми строчками «Слова», где описана трава, поникшая от жалости после поражения *Игорева* войска.

В стихотворении можно увидеть отголоски и еще одного университетского курса – фольклора. Протяжная лирическая песня о «горькой головушке», одиночестве и разлуке с любимой органично соотносится с третьей строфой стихотворения, дополняя смысловое и эмоциональное поле текста, расставляя акценты в лирическом сюжете:

Головушка горькая, головушка горькая...

Ах, да пришла ночь темная.

Не с кем ночью ночевать, осеннюю коротать... [5, с. 149].

Лейтмотивный образ «красные помидоры», центральный для стихотворения, возникает во второй строфе и повторяется в финале, завершая произведение. Образ многозначен, как и полагается символу. Исследователи истолковывают его в гастрономически-бытовом, биографическом и политическом аспектах: как намек на родной Харьков (на Украине помидоры – основной летний продукт), как указание на спелость и первосортность продукта, «конечно же, не достигавшего скудного стола заключенного» [7], как олицетворение «простого праздника жизни» и даже как символ советского строя [13].

Красные помидоры – это то, что отнято вместе со свободой и осталось в другой, нетюремной жизни. Повтор фиксирует внимание читателя на том, что для автора в этот момент

является самым главным – оторванность от жизни во всех ее проявлениях, во всей ее сочной, красочной, чувственной полноте. Эта оторванность еще больше, еще острее ощущается молодым и полным сил человеком. Красный цвет символизирует радость, красоту, любовь и полноту жизни, но его семантика поливалентна, он ассоциируется также с кровью, смертью, страданием. Два слова красные помидоры фонетически объединяет только звук «р», но он рассеян по всему стихотворению, обеспечивая доминирование центрального образа (*зарастет провал*, *Игорево* – *выгорела*, *трава*, *горькою*, *хитрые*, *коридоры*, *прозы* – *допросы*). Образ-символ становится «центром вербальной звукоассоциативной сети» [4, с. 41]: *зарастет* – *провал* – *трава* – *коридоры* – *прозы* – *горькою* – *вечером* – *допросы*.

Стихотворение насыщено аллитерациями и ассонансами, которые устанавливают фоносемантические связи между элементами поэтического текста. В эхо-повторах (эквифонии, по Г. Векшину [4, с. 6]) переключаются не только отдельные звуки, но и звуковые группы: *Игорево* – *выгорела* – *коридоры* – *помидоры* – *горькою* – *головой* (семантика горя / горечи распространяется на все фонетически сближаемые слова).

Слово «проза» в начальной строке третьей строфы («как я дожил до прозы») М. Богославский истолковал как унижительную реальность тюрьмы и допросов, увенчавшую «юношескую революционную романтику поэта» [3, с. 21]. На наш взгляд, упоминание о прозе отсылает к известным пушкинским строкам «Лета к суровой прозе клонят». Поэт с горькой иронией подчеркивает и преждевременность своего обращения к прозе, и полную противоположность пушкинской прозы «беллетристике» протоколов и доносов, где тоже царил вымысел. Слова «доносы» в стихотворении нет, но, даже если читатель не знаком с биографией Чичибабина, но хоть немного знает об атмосфере сталинской эпохи, он не может не услышать эту скрытую подтекстную рифму к «допросам».

Тогда «хитрые письма» – это не только лживые записи следователей, протоколы допросов, но и письма-доносы, которые опускали некоторые современники Чичибабина в почтовый ящик у ворот КГБ. В таком контексте финальный повтор высвечивает в центральном символическом образе новое, дополнительное содержание. «Красные помидоры» – это и сытые, довольные лица следователей, и цвет красного знамени (красный издавна – цвет власти), и «кровавых костей в колесе» страшной машины сталинского правосудия, ужас Лубянки и Гулага. Тем самым в последней строфе меняется адресат рефрена – это уже не друзья, оставшиеся на свободе, а бездушные и ретивые исполнители воли «отца народов».

Существует и вполне вероятная реальная подоплека данного образа. В романе И. Багряного «Сад Гетсиманский» переданы впечатления героя, находящегося в следственной тюрьме НКВД: «Наглядач розливав якусь руду юшку, що чомусь називалася борщем. Мабуть, тому, що була зварена з червоних помідорів. Від тих помідорів залишилися тонюнькі шкірочки, й крім тих шкірочок більше в «борщі» нічого не було – ані картоплини, ані капустини, ані тим більше чогось м'ясного, чогось від борщу. Гола червоняста юшка з шкірочками» [2]. После ареста в 1938 году Багряный два года находился в Харьковском следственном изоляторе УГБ-НКВД и в своем романе в значительной степени опирался на собственный тюремный опыт. Тюремное меню вряд ли особенно изменилось за годы, разделявшие двух заключенных, – прозаика и поэта.

Лирический герой Чичибабина отказывается от навязываемых ему «красных помидоров», и в этом его сила и достоинство. Главное, что он остается поэтом – хотя стихотворение небогато художественными «украшениями», в нем ощущается «поэтическая дерзость» – прежде всего в рифмах (составная, начальная, глубокая, гипердактилическая). Самых простых, глагольных рифм нет вообще – это не только придает некую изысканность простой стихотворной модели, но и подчеркивает безвыходность положения узника, обреченного либо на неподвижность в камере, либо на однообразные перемещения по строго определенному маршруту в замкнутом пространстве тюрьмы.

Классическая простота строфики (четыре катрена с перекрестной рифмовкой и чередованием женских и мужских рифм) также несет определенную смысловую нагрузку. В русской поэзии форма AbAb в катренах перекрестной рифмовки воспринимается как «образцово-классическая» [10, с. 128]. Число 4, по наблюдениям ученых, является образом статической целостности, идеально устойчивой структуры [12, с. 630]. Поэтическая конструкция оказывается едва ли не единственной опорой в разорванном, расшатанном, враждебном мире, где оказался юный узник. Кроме того, четырехчастная структура может быть соотнесена с символикой креста (не случайно в уже упомянутом «Саду Гетсиманском» метафора крестного пути является одной из центральных).

Наряду с классической строфикой поэт использует неклассическую метрику – размытый трехиктный дольник, трех- или двухударный (в последнем случае – с пропущенным вторым «схемным» ударением [6]). В стихотворении присутствуют логаздические строки: 1 и 9 (1); 2, 8, 12 и 16 (2); 3, 5, 7, 11, 13, 15 (3); 4, 6, 10, 14 (4).

1. —UU—U—U (1) Кончусь, останусь жив ли, –
- 2.—UU—U— (2) чем зарастет провал?
3. —UUUU—U (3) В Игоровом Путивле
4. —UUUU— (4) выгорела трава.

5. —UUUU—U (3) Школьные коридоры –
6. —UUUU— (4) тихие, не звенят...
7. —UUUU—U (3) Красные помидоры
8. —UU—U— (2) кушайте без меня.
9. —UU—U—U (1) Как я дожил до прозы
10. —UUUU— (4) с горькою головой?
11. —UUUU—U (3) Вечером на допросы
12. —UU—U— (2) водит меня конвой.
13. —UUUU—U (3) Лестницы, коридоры,
14. —UUUU— (4) хитрые письма...
15. —UUUU—U (3) Красные помидоры
16. —UU—U— (2) кушайте без меня.

Общность метрического рисунка сближает отдаленные строки, внося новые смысловые оттенки. Так, схема (2) объединяет рефрен «кушайте без меня» со стихами «чем зарастет провал?» и «водит меня конвой». В таком контексте «провал» приобретает дополнительный смысл: это пропасть, отделяющая героя от его мучителей.

Детальный анализ стихотворения позволяет обнаружить в нем приметы так называемой «семантической поэтики», созданной О. Мандельштамом и А. Ахматовой и впервые описанной в знаменитой статье Ю. Левина, Д. Сегала, Р. Тименчика, В. Топорова и Т. Цивьян [11]. Речь, конечно же, не может идти о непосредственной причастности Чичибабина к художественным открытиям акмеистов, хотя некоторые сближения в этом плане уже имели место («Прихильне ставлення Б. Чичибабіна до творчості О. Мандельштама сприяло захопленню основними постулатами акмеїзму: утвердження реальних життєвих цінностей, конкретність і ясність земного, історичного, матеріального світу з привабливістю його чудових подробиць у реальному житті й просторі» [9]). Тем не менее важнейшая функция русской семантической поэтики, которая «послужила инструментом трансплантации культуры в условиях <...> культурного провала» [15, с. 247], чичибабинской поэзии близка, равно как близким оказывается восприятие творчества и истории.

В числе основных характеристик семантической поэтики ученые называют необыкновенно развитое чувство историзма, соотносимость истории и человека, то есть переживания истории в себе и себя в истории, понимание связи истории с культурой, соотносительности творчества с историей, вовлечение поэзии, творчества в жизнь, превращение слова в дело в неизмеримо больших масштабах, чем это мыслилось раньше: «Существенным становится только то, как человек (поэт) и история отразились друг в друге» [11]. История при этом воспринимается синхронично, что объясняет чичибабинское «стяжение» времен. Сам образ «красных помидоров» демонстрирует характерное для семантической поэтики, в особенности для поэзии Мандельштама, «тесное слияние смысловой

линии, связанной с разработкой глобальных тем, со смысловыми линиями, трактующими конкретно-чувственное состояние мира (описание цвета, звука, осязания, вкуса, других зрительных или слуховых ассоциаций и проч.) [11].

Помимо этих особенностей, присущих стихотворению Чичибабина, в «Красных помидорах» наблюдается и тенденция к «прозаизации», также характерная для семантической поэтики. Об этом свидетельствуют введение сюжетных элементов («вечером на допросы водит меня конвой»), скрытая диалогизация («кушайте без меня», обращенное к предполагаемому собеседнику), разговорные интонации (кончусь» вместо «умру»), игра временами (прошлое – настоящее – будущее), «кинематографичность» (на эту особенность обратил внимание М. Богославский: «Лестницы, коридоры, хитрые письма» – «три выразительных кинокадра из фильма, который прокручивает память» [3, с. 20]).

Стихотворение Чичибабина, в соответствии с законами семантической поэтики, воспринимается «как часть реальной ситуации – как вопрос или ответ, как реплика, просьба, молитва, заклинание, проклятие, как фрагмент, объясняемый именно из ситуации и синтезируемый в целое только при учете ситуации» [11]. Именно так «проходит *путь*, крестный путь поэта уже после “конца мира”, когда стихотворение – единственный посох,

помогающий пройти этот путь в мире, который “жесток и груб”» [11].

Заметим, что подобная ситуативно-актуальная трактовка, практически отождествляющая слово с действием, была предложена другом Чичибабина, актером и бардом Леонидом Пугачевым в замечательной песенной версии стихотворения. Интересно, что авторское чтение и исполнение Пугачева, интонационно и эмоционально во многом отличающиеся, не противоречат, а дополняют друг друга. Чичибабин читает медленно, напевно, несколько монотонно и отрешенно, подчеркивая мелодику стиха, его чтение напоминает молитву или заклинание. Пугачев вкладывает в исполнение энергическую экспрессию, бунтарство, непокорность, проклятие мучителям, вызов судьбе; он проигрывает как внешний, так и внутренний, лирический сюжет, расставляя смысловые акценты. Однако интонация абсолютного неприятия, убежденного противостояния и в том, и в другом прочтении очевидна.

Таким образом, стихотворение молодого поэта становится свидетельством не просто ранней творческой зрелости и личностного «самостоянья», но и особой поэтической интуиции: обнаруживая повышенную семантизацию всех элементов стиха и реализацию перформативных возможностей поэтического высказывания, чичибабинский текст соотносится с перспективными художественными открытиями постсимволистской эпохи.

## Литература

1. Абрамович С. Д. Риторико-патетическое начало в художественном мире Б. Чичибабина: («Красные помидоры» как образ-литота чужого мира в стихотворении «Кончусь, останусь жив ли...») // Вестник Крымских чтений Б. А. Чичибабина: сб. науч. тр. Вып. 4: Б. А. Чичибабин в поэтическом мире России и Украины. Симферополь: Крымский Архив, 2008. С. 3–6.
2. Багряный І. Сад гетсиманський. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=29> (дата обращения: 15.03.2019)
3. Богославский М. Самостояние стиха, или встреча двух поэтик // Материалы Чичибабинских чтений. 1995–1999. Харьков: Фолио, 1999. С. 13–28 с.
4. Векшин Г. В. Фоностилистика текста: звуковой повтор в перспективе словообразования: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10. 01. 02 – «Русский язык». Москва, 2006. 48 с.
5. Великорусские народные песни / Изданы проф. А. И. Соболевским. Т. 5. Санкт-Петербург: Б. и., 1899. 644 с.
6. Гаспаров М. Л. Русский трехударный дольник XX века // Теория стиха / Под ред. В. Е. Холшевникова. Ленинград: Наука, 1968. С. 59–106.
7. Егоров Б. Еда и питье у Бориса Чичибабина // «Пир – это лучший образ счастья» // Образы трапезы в богословии и культуре / Под ред. Светланы Панич и Ирины Языковой. Москва: Изд-во ББИ, 2016. 264 с. URL: <http://ogrik2.ru/b/svetlana-panich/pir-eto-luchshij-obraz-schastya-obrazy-trapezy-v-bogoslovii-i-kulture/28673/boris-egorov-eda-i-pite-u-borisa-chichibabina/18> (дата обращения: 10.03.2019).
8. Егоров Б. Ф. Творческая жизнь Бориса Чичибабина. Санкт-Петербург: Росток, 2016. 192 с.
9. Зуенко М. О. Особливості індивідуального стилю Бориса Чичибабіна: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02 «Російська література». Полтава, 2007. URL: <https://mydiss.com/ru/catalog/view/312/780/19869.html> (дата обращения: 10.03.2019).
10. Илюшин А. А. Русское стихосложение. Москва: Высш. шк., 1988. 165 с.
11. Левин Ю. И, Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма <https://studfiles.net/preview/3349604/> (дата обращения: 10.03.2019).
12. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. Т. 2: К–Я. Москва: Сов. энциклопедия, 1992. 719 с.
13. Рахлин Ф. Красные помидоры кушайте без меня... URL: <https://www.proza.ru/2011/06/25/1373> (дата обращения: 10.03.2019).

14. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. URL: [https://www.e-reading.club/bookreader.php/86163/Rybakov\\_-\\_Yazychestvo\\_Drevnei\\_Rusi.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/86163/Rybakov_-_Yazychestvo_Drevnei_Rusi.html) (дата обращения: 10.03.2019).
15. Сегал Д. Литература как охранная грамота. Москва: Водолей Publishers, 2006. 976 с.
16. Слово о полку Игореве // Библиотека литературы Древней Руси: в 15 т. / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. Санкт-Петербург: Наука, 1997. Т. 4: XII век. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4941> (дата обращения: 10.03.2019).
17. Фризман Л. Г., Ходос А. Э. Борис Чичибабин. Жизнь и поэзия. Харьков: Консум, 1999. 128 с.
18. Чичибабин Б. А. В стихах и прозе / Борис Чичибабин; изд. подгот. Л. С. Карась-Чичибабина, Л. Г. Фризман; [отв. ред. Б. Ф. Егоров]. Москва: Наука, 2013. 567 с. (Литературные памятники).

## References

1. Abramovich S. D. Ritoriko-pateticheskoe nachalo v khudozhestvennom mire B. Chichibabina: («Krasnye pomidory» kak obraz-litota chuzhogo mira v stikhovorenii «Konchus, ostanus zhiv li...») // Vestnik Krymskikh chteniy B. A. Chichibabina: sb. nauch. tr. Vyp. 4: B. A. Chichibabin v poeticheskom mire Rossii i Ukrainy. Simferopol: Krymskiy Arkhiv, 2008. S. 3–6.
2. Bahrianyi I. Sad hetsymanskyi. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=29> (data obrashcheniya: 15.03.2019)
3. Bogoslavskiy M. Samostoyanie stikha, ili vstrecha dvukh poetik // Materialy Chichibabinskikh chteniy. 1995–1999. Kharkov: Folio, 1999. S. 13–28 s.
4. Vekshin G. V. Fonostilistika teksta: zvukovoy povtor v perspektive smysloobrazovaniya: avtoref. dis. ... doktora filol. nauk: 10. 01. 02 – «Russkiy yazyk». Moskva, 2006. 48 s.
5. Velikorusskie narodnye pesni / Izdany prof. A. I. Sobolevskim. T. 5. Sankt-Peterburg: B. i., 1899. 644 s.
6. Gasparov M. L. Russkiy trekhudarnyy dolnik KhKh veka // Teoriya stikha / Pod red. V. Ye. Kholshchnikova. Leningrad: Nauka, 1968. S. 59–106.
7. Yegorov B. Yeda i pite u Borisa Chichibabina // «Pir – eto luchshiy obraz schastyaya» // Obrazy trapezy v bogoslovii i kulture / Pod red. Svetlany Panich i Iriny Yazykovoy. Moskva: Izd-vo BBI, 2016. 264 s. URL: <http://ogrik2.ru/b/svetlana-panich/pir-eto-luchshiy-obraz-schastyaya-obrazy-trapezy-v-bogoslovii-i-kulture/28673/boris-egoroveda-i-pite-u-borisa-chichibabina/18> (data obrashcheniya: 10.03.2019).
8. Yegorov B. F. Tvorcheskaya zhizn Borisa Chichibabina. Sankt-Peterburg: Rostok, 2016. 192 s.
9. Zuienko M. O. Osoblyvosti individualnoho stylu Borysa Chychybabina: dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.02 «Rosiiska literatura». Poltava, 2007. URL: <https://mydiss.com/ru/catalog/view/312/780/19869.html> (data obrashcheniya: 10.03.2019).
10. Ilyushin A. A. Russkoe stikhoslozhenie. Moskva: Vyssh. shk., 1988. 165 s.
11. Levin Yu. I, Segal D. M., Timenchik R. D., Toporov V. N., Tsivyan T. V. Russkaya semanticheskaya poetika kak potentsialnaya kulturnaya paradigma <https://studfiles.net/preview/3349604/> (data obrashcheniya: 10.03.2019).
12. Mify narodov mira: entsiklopediya: v 2 t. / Gl. red. S. A. Tokarev. T. 2: K–Ya. Moskva: Sov. entsiklopediya, 1992. 719 s.
13. Rakhlin F. Krasnye pomidory kushayte bez menya... URL: <https://www.proza.ru/2011/06/25/1373> (data obrashcheniya: 10.03.2019).
14. Rybakov B. A. Yazychestvo Drevney Rusi. URL: [https://www.e-reading.club/bookreader.php/86163/Rybakov\\_-\\_Yazychestvo\\_Drevnei\\_Rusi.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/86163/Rybakov_-_Yazychestvo_Drevnei_Rusi.html) (data obrashcheniya: 10.03.2019).
15. Segal D. Literatura kak okhrannaya gramota. Moskva: Vodoley Publishers, 2006. 976 s.
16. Slovo o polku Igoreve // Biblioteka literatury Drevney Rusi: v 15 t. / Pod red. D. S. Likhacheva, L. A. Dmitrieva, A. A. Alekseeva, N. V. Ponyrko. Sankt-Peterburg: Nauka, 1997. T. 4: XII vek. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4941> (data obrashcheniya: 10.03.2019).
17. Frizman L. G., Khodos A. E. Boris Chichibabin. Zhizn i poeziya. Kharkov: Konsum, 1999. 128 s.
18. Chichibabin B. A. V stikhakh i proze / Boris Chichibabin; izd. podgot. L. S. Karas-Chichibabina, L. G. Frizman; [otv. red. B. F. Yegorov]. Moskva: Nauka, 2013. 567 s. (Literaturnye pamyatniki)

**Шеховцова Тетяна Анатоліївна**, доктор філологічних наук, професор кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (м. Харків, майдан Свободи, 4, 61022); e-mail: shekhovt2@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-6270-6549>

**Шеховцова Татьяна Анатольевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (г. Харьков, пл. Свободы, 4, 61022); e-mail: shekhovt2@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-6270-6549>

**Tatiana Shekhovtsova**, Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Literature, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: shekhovt2@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-6270-6549>

УДК 821.111 + 821.521–31 (091)  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-11

## Кросс-культурний герой у романі К. Ісігуро «Залишок дня»

**В. В. Ланова**

*аспірант, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова,  
факультет романо-германської філології, кафедра зарубіжної літератури;  
e-mail: victoria-lanovaya@yandex.ua; https://orcid.org/0000-0002-8448-3884*

У даній статті досліджується образ головного героя роману Кадзуо Ісігуро «Залишок дня». Створений на перехресті різних культурних парадигм, роман належить до царини мультикультурної літератури, яка все більше привертає до себе увагу дослідників. Письменники-мультикультуралісти є носіями унікального світогляду, оскільки особлива міжкультурна чутливість, що виникає внаслідок культурного нашарування, породжує якісно новий тип творчості. Саме до такого покоління письменників належить творчість сучасного англійського письменника японського походження Кадзуо Ісігуро. Особливе положення гібридного автора, якого не можна зарахувати ні до генерації японських, ні до генерації англійських письменників, породжує неповторний авторський стиль, що поєднує у собі найкращі риси обох культур. На наш погляд, в образі головного героя можна виділити етнокультурні одиниці, що властиві як японцям, так і англійцям. Хоча ряд дослідників звертає увагу на виняткового англійську складову роману, автор насправді створює кросс-культурний образ. Англійський характер письма проявляється в зверненні до характерних рис, властивих «типовому англійцю», що беруть свій початок за часів вікторіанського роману. Це, передусім, такі риси, як відданість, працьовитість та цілеспрямованість. Східний елемент образу Стівенса проявляється в зверненні до східної філософії буддизму та втіленні засадничих принципів кодексу японських воїнів-самураїв. Втім, виокремити складові кожного національного характеру в романі важко, оскільки національна ідентичність англійців і японців має спільний набір атрибутів, що формують «проміжний простір» роману. В процесі гри автора зі сталими уявленнями про типових англійців і японців відбувається розвінчання певних етнокультурних стереотипів. Однак жонгливання стереотипами не є самоціллю, а радше слугує допоміжним засобом розкриття авторської філософії, згідно з якою психологія дворецького є не національною, а загальнолюдською ознакою.

**Ключові слова:** Кадзуо Ісігуро, мультикультуралізм, кросс-культурний герой, англійськість, японськість, бусідо, хагакурэ

### **Ланова В. В. Кросс-культурный образ в романе К. Исигуро «Остаток дня»**

В данной статье исследуется образ главного героя романа Кадзуо Исигуро «Остаток дня». Созданный на перекрестке различных культурных парадигм, роман принадлежит к пространству мультикультурной литературы, которая все больше привлекает к себе внимание исследователей. Писатели-мультикультураллисты являются носителями уникального мировоззрения, поскольку особая межкультурная чувствительность, возникающая вследствие культурного наслоения, порождает качественно новый тип творчества. Именно к такому поколению писателей принадлежит творчество современного английского писателя японского происхождения Кадзуо Исигуро. Особое положение гибридного автора, которого нельзя отнести ни к генерации японских, ни к генерации английских писателей, порождает неповторимый авторский стиль, сочетающий в себе лучшие черты обеих культур. На наш взгляд, в образе главного героя анализируемого романа можно выделить этнокультурные единицы, свойственные как японцам, так и англичанам. Хотя ряд исследователей обращает внимание на исключительно английскую составляющую романа, автор на самом деле создает кросс-культурный образ. Английский характер письма проявляется в обращении к характерным чертам, присущим «типичному англичанину», которые берут свое начало со времен викторианского романа. Это, прежде всего, такие качества, как преданность, трудолюбие и целеустремленность. Так, восточный элемент образа Стівенса проявляется посредством обращения к восточной философии буддизма и воплощения основных принципов кодекса японских воинов-самураев. Впрочем, выделить составляющие каждого национального характера в романе тяжело, поскольку национальная идентичность англичан и японцев обладает общим набором атрибутов, которые формируют «промежуточное пространство» романа. В процессе игры автора с устойчивыми представлениями о типичных англичанах и японцах происходит развенчивание определенных этнокультурных стереотипов. Однако жонглирование стереотипами не является самоцелью, а скорее служит вспомогательным средством раскрытия авторской философии, согласно которой психология дворецкого является не национальным, а общечеловеческим признаком.

**Ключевые слова:** Кадзуо Исигуро, мультикультураллизм, кросс-культурный герой, английскость, японскость, бусидо, хагакурэ

### **Lanova Viktoriia Cross-cultural image in Kazuo Ishiguro's novel "The Remains of the Day"**

The article deals with the analysis of the image of the protagonist, depicted in the novel "The Remains of the Day" written by Kazuo Ishiguro. Created at the crossroads of various cultural paradigms, the novel belongs to the space of multicultural literature, which increasingly attracts the attention of the present-day researchers. A mention also should be made that multicultural authors are defined as carriers of the unique vision of the world, since the so-called intercultural sensibility, that appears to be a result of cultural accumulation, brings about a qualitatively new type of creativity. It is to this generation of writers that the creativity of the modern English writer of Japanese origin, Kazuo Ishiguro, belongs to. The special position of a hybrid writer, who cannot be credited neither to the generation of Japanese nor to the generation of English writers, gives rise to a unique style of narration. This style of narration combines the most prominent features of both cultures. It should be stressed that the image of the protagonist of the analysed novel makes it possible to identify a number of ethno-cultural units that are common to both the Japanese and the English. In addition to this, the author creates a cross-cultural image. The English nature of writing is manifested in the references to the characteristic features of the typical Englishman, whose image originates from the time of the Victorian novel. First and foremost, such features as loyalty, diligence and dedication should be noted as an example. The eastern element of the image of the

protagonist is manifested in the appeal to the Eastern philosophy of Buddhism and the implementation of the basic principles of the samurai code of honour. However, it is difficult to distinguish different national components in the novel, because both nations have a common set of attributes that form the so-called "interspace" of the novel. Due to the successful manoeuvring of these attributes, certain ethno-cultural stereotypes are being eroded. However, the juggling of the stereotypes is not an end in itself. They rather serve as an auxiliary means of disclosing the author's philosophy. The above-named problems are studied on the example of the works devoted to the concept of Englishness and Japaneseness and well as the treatises "Hagakure: Book of the Samurai" by Yamamoto Tsunetomo and "Bushido: The Soul of Japan" by Inazo Nitobe.

**Key words:** Kazuo Ishiguro, multiculturalism, cross-cultural character, Englishness, Japaneseness, bushido, hagakure

Роман сучасного англійського письменника японського походження К. Ісігуро «Залишок дня» («The Remains of The Day», 1989) дослідники тривалий час називали «суто англійським». Такої думки, зокрема, дотримувалися Д. Лодж [11] та В. Сім [13]. Однак згодом стало зрозуміло, що даний твір є насправді досить складним художнім явищем міжкультурного синтезу, що долає межі національної літератури та продукує якісно новий тип творчості. Створений на перехресті полярних культурних парадигм та літературних традицій, роман «Залишок дня», попри суто англійський сюжет, є унікальним прикладом поєднання західного та східного світовідчуття, втіленого в образі кросс-культурного персонажу. Головний герой роману, дворецький Стівенс присвячує своє життя одній єдиній меті – виконанню професійних обов'язків – ігноруючи водночас власні переконання та почуття. Гіперболізована відданість Стівенса, яка проявляється в беззаперечному та бездумному виконанні усіх забаганок лорда Дарлінгтона, дає підставу стверджувати, що під маскою «типового англійця» письменник приховує справжнього самурая, готового пожертвувати власним життям заради господаря.

**Метою нашої роботи** є дослідження образу головного героя в романі К. Ісігуро «Залишок дня». **Поставлена мета зумовлює вирішення наступних завдань:** визначити у характері й поведінці героя риси, властиві самураям, спираючись на канонічні японські трактати про кодекс честі самураїв («Хагакуре» Ц. Ямамото та «Бусідо. Душа Японії» І. Нітобе); проаналізувати співвідношення і особливості поєднання англійських і японських компонентів в образі дворецького Стівенса; прокоментувати авторську інтерпретацію самурайського кодексу, перенесеного у європейський культурний контекст. Відзначимо, що цей аспект творчості К. Ісігуро вже став предметом дослідження таких учених, як О. Нестеренко [5], А. Стомба [7] та О. Усенко [8]. Однак відсутність комплексного аналізу образу головного героя роману крізь призму японської культури зумовлює **актуальність** нашого дослідження. За основу для виконаного аналізу були обрані японські трактати XVII та XIX століть відповідно, присвячені кодексу честі самурая – «Хагакуре» Цунетомо Ямамото [9] та «Бусідо. Душа Японії» Іназдо Нітобе [6]. Фактично трактат Цунетомо Ямамото – це звід правил, яких повинен дотримуватися справжній японський воїн. В свою чергу, праця Іназдо Нітобе присвячена не лише описові

японського військового мистецтва, а й принципам традиційної японської моралі та етики, що вплинули на формування національного характеру та світогляду японців.

В першу чергу, варто зазначити, що в жанровому плані роман є дійсно «суто англійським», оскільки належить до жанру «роману англійської ідеї», котрий виникає наприкінці XX століття як реакція на мультикультурні тенденції в літературі та має за мету осмислення англійської ідентичності. На перший погляд здається, що роман дійсно присвячений феномену англійськості: дія відбувається у традиційному англійському маєтку, а образ головного героя відповідає образу «типового англійця», що сформувався в уявленні людства. Таким чином, звернення автора до англійської літературної традиції потребує осмислення нами такого поняття, як «англійськість». На думку сучасного лінгвокультуролога Е. Матускової, «англійськість» – це «найширше, найрозпливчате, найбільш часто вживане нетермінологічно, схильне до метонімізації поняття», тож не випадково, що «це слово в більшості випадків в тексті береться в лапки» [3, с. 94]. В свою чергу, М. Меркулова та Є. Сатюкова зазначають, що «англійськість» як літературна категорія – це концепт національної ментальності англійців у художній творчості письменників. У літературному творі «англійськість» може актуалізувати національну ментальність як «свого», так і «чужого» «я» автора або героя. В художній картині «англійськості» письменників можна виділити такі спільні риси, як добре знання класичної англійської літератури, романтично-іронічне ставлення до культурного минулого та історичного спадку англійців [4, с. 225].

На думку С. Кончакової, «англійськість» корінням сягає епохи вікторіанства, звідки унаслідувала такі фундаментальні для англійської літературної традиції міфологеми, як «дім», «свобода», «приватне життя», «здоровий глузд», «почуття гумору», «джентльмен», «чесна гра», «хорообрість», «традиція або спадок» [1, с. 11].

Слід зауважити, що репрезентація цих міфологем може різнитися в залежності від того, чи є автор твору «корінним» англійцем. Так, М. Меркулова та Є. Сатюкова вважають, що національність та світогляд письменника суттєво впливають на концепцію «англійськості» в літературі та виділяють три найбільш характерні моделі «англійськості» в текстах авторів:

«корінних» англійців, що пишуть рідною мовою, британців з неанглійським корінням, що пишуть «малою англійською мовою», іноземці, що пишуть англійською або рідною мовою про Англію або англійців [4, с. 224]. Творчість К. Ісігуро відповідно належить до другої групи письменників.

У творчості британців іноземного походження «англійськість» сприймається досить неоднозначно. Їм властива «відсутність цілісності сприйняття, умовність, виражена або прихована конфліктність, іронія» [4, с. 224]. Таким чином, «англійськість» в даному випадку є радше філософською категорією, ніж реальністю, в якій вимушені існувати герої. Окрім вищезазначених рис, сучасні англомовні письменники нерідко вдаються до зображення в «англійських» творах й образу «типового англійця», який має багато спільного з героями японської літературної традиції.

Передусім, зазначає Е. Коршунова, англійська література зображає англійців «стриманими в своїх емоціях та почуттях, незворушними, непроникливими, таким, що володіють крижаним спокоєм та непохитним самовладанням» [2, с. 99]. Однак надмірна непроникливість несе певний негативний відтінок, адже вона може ввести читача в оману та бути сприйнята як холодність та байдужість характеру.

Варто зауважити, що однією з найрозповсюджених рис «типового англійця» є наполегливість, яка є провідною рисою характеру головного героя роману К. Ісігуро. Літературні англійці ладні на все, аби досягти поставленої мети, навіть якщо шлях цей буде сповнений різними труднощами, навіть якщо вони муситимуть робити те, що їм не до душі. При цьому, особливою формою цілеспрямованості, додає Е. Коршунова, є «абсурдне, таке, що виходить за будь-які межі, одержиме бажання досягнути того, що одного разу було задумано» [2, с. 99]. Однак схожа поведінка властива й героям японської літературної традиції, хоча й регламентується в даному випадку дещо іншим зводом правил, а саме самурайським кодексом «бусідо».

Слово «бусідо» дослівно перекладається як «шлях лицаря». Це неписаний кодекс поведінки японського воїна в суспільстві, збірка правил та норм «істинного», «ідеального» воїна, філософія, яка своїм корінням сягає глибин історії [9, с. 4]. Витоки цієї філософської системи, на думку Інадзо Нітобе, варто шукати в буддизмі та синтоїзмі. Щодо синтоїзму, то його принципи підтримують дві головні риси емоційного життя японців: патріотизм та відданість. Буддизм, у свою чергу, «дає відчуття спокійної віри до долі, тихе упокорення перед неминучим, стоїчне самовладання у небезпеці чи біді, зневагу до життя і прийняття смерті» [6, с. 29].

Цунетомо Ямамото в трактаті «Хагакуре» перераховує ряд принципів, яких має

дотримуватися справжній самурай: вірність, відданість та доблесть. В першому розділі Цунетомо Ямамото зазначає, що шлях воїна – це шлях слуги: «Бути слугою означає слідувати за своїм господарем, довіряючи йому вирішувати, що є добро, а що – зло, водночас зрікаючись власних інтересів» [9, с. 17]. Саме такої моделі поведінки дотримується Стівенс. Він сліпо довіряє своєму господарю. Та навіть, коли звичайна людина чинила б супротив, Стівенс виявляє покору. Так, наочним є епізод, коли захоплений модними на той час ідеями фашизму лорд Дарлінгтон змушує дворецького звільнити двох покоївок лише через те, що вони були євреями. Стівенс мовчки підкоряється його рішенню, адже вірить, що головний обов'язок дворецького бути відданим усім серцем і душею своєму господарю: «Все, що ти робиш, треба виконувати заради свого господаря й батьків, усього людства та нащадків» [9, с. 52]. Вартий уваги й той факт, що на першому місці для самурая має стояти господар, а не батьки. Для Стівенса, як і для японського воїна, першочерговим є благо господаря. Так, наприклад, Стівенс у момент смерті свого батька навіть не навідав його, адже професійний обов'язок для нього є вищим за батьківський. Головний герой вирішує проблему в цілком синтоїстському ключі: «Якщо на перше місце поставити свого господаря, то батьки зрадіють, а боги та будди схвально поставляться до цього» [9, с. 20]. На користь беззаперечної відданості говорить й небагатослівність головного героя. Репліки Стівенса в діалогах з лордом Дарлінгтоном зводяться до мінімуму. Саме така небагатослівність властива й справжньому самураю. Спогади одного з таких самураїв наводить у якості прикладу Цунетомо Ямамото: «Я намагався зайвий раз не розкривати рота, але якщо було щось таке, чого я не міг виконати без слів, то я намагався врегулювати все, користуючись одним словом замість десяти» [9, с. 43].

Якщо припустити, що головний герой є уособленням справжнього воїна, виникає питання, яким чином К. Ісігуро зображає обладунки, адже без обладунків годі уявити справжнього воїна. Автор вирішує дане питання у незвичний спосіб, співвідносячи обладунки та зброю воїна зі столовим сріблом: «...самураї <...>, незалежно від обставин, приділяли увагу своєму зовнішньому вигляду. Навіть й не варто згадувати про те, що вся їх зброя та обладунки протирались, змазувались, натирались до такої міри, що аж сяяли, та тримались у порядку» [9, с. 30–31]. Стівенс доводить чистку срібла до абсолюту, про що свідчить детальний опис процедури. Особливої уваги також заслуговує ретельний добір слів, якими користується головний герой, як от фраза «зайняти свої позиції», яку Стівенс використовує під час підготовки до прийому та яка в свою чергу викликає асоціації з військовою



службою. Стівенс усвідомлює себе справжнім головнокомандуючим, якому необхідно придумати план дій, аби бути у постійній готовності та прорахувати всі можливі негаразди. Така риса характеру, знову-таки властива японському менталітету: «...все треба подумувати наперед, а коли прийде час, використати готове рішення» [9, с. 25]. З цієї точки зору, Стівенсу можна вибачити й його маленьке захоплення, якого герой надзвичайно стидається, – читання любовних романів – адже навіть воно направлене на одну й ту ж мету – вміти правильно діяти в будь-якій ситуації, адже, як зазначає Цунетомо Ямамото, «читання книг та бесіди з людьми потрібні для того, аби підготуватися до можливого розвитку подій» [9, с. 28].

Окрім професійної сюжетної лінії, у романі присутня й любовна лінія – почуття Стівенса та міс Кентон один до одного, яким під гнітом сліпого служіння Стівенса так і не судилося справдитися. Кохання в ісігурівському світі виявляється зайвим, оскільки воно лише б відволікало героя від виконання професійних обов'язків. А слуга, як зазначає Цунетомо Ямамото, – це «людина, яка двадцять чотири години на добу ні на секунду не відволікається» та весь свій вільний час присвячує служінню господарю [9, с. 33].

В довершенні читачеві навіть не спадає на думку захоплюватися поведінкою головного героя. Намагаючись відповідати образу ідеального дворецького, Стівенс тільки віддаляється від останнього настільки далеко, наскільки це взагалі можливо, оскільки відданість Стівенса лордові Дарлінгтону зникає в той момент, коли його господар помирає, адже натомість, щоб покинути Дарлінгтон Хол та у спокої доживати своє життя, Стівенс лишається у маєтку та починає прислужувати американцю містеру Фарадею. Якщо розглядати цей вчинок в контексті самурайського кодексу, то Стівенс зраджує свого господаря, оскільки разом зі своїм господарем з маєтку мав піти й його слуга. Справжній самурай в даній ситуації вчинив би ритуал самогубства або сеппуку. Європейцям цей ритуал краще знайомий під назвою харакірі. Обидва слова передаються на письмі однаковими ієрогліфами – «різати» та «живіт». Самурай

повинен був здійснити сеппуку, коли усвідомлював, що його душа більше не може залишатися у тілі. А згідно з ученням дзен, основним центром людини вважається не серце, а черевна порожнина. Таким чином, розрізаючи живота, воїн звільнює душу з тіла. Серед причин, що вимагали від самурая вчинити сеппуку, Цунетомо Ямамото називає «смерть господаря» та «позбавлення можливості виконувати свої професійні навички» [9, с. 7].

Таким чином, Стівенс змарнував не лише своє життя, але й свій «залишок дня», оскільки йому не вистачило сміливості визнати, що лорд Дарлінгтон, якому все своє життя присвятив головний герой, виявився не досить порядною людиною. Політика примирення та вірність джентельменським правилам «чесної гри», яких дотримувався лорд Дарлінгтон та його оточення, виявилися недоречними для тогочасного суспільства та призвели до розв'язання Другої світової війни. Один із дослідників творчості К. Ісігуро Г. Масон цілком слушно називає такий клас людей «самураями <...> які намагаються ухопитися за застарілий кодекс честі» [12, с. 48]. Так, дійсно, головна задача самурая полягає в беззаперечній відданості та служінні господарю як душею, так і тілом. Але не менш важливим, на думку Цунетомо Ямамото, є бажання «вдосконалювати свій розум, не нехтувати людяністю та бути хоробрим» [9, с. 60]. Саме цими принципами неодноразово нехтує головний герой.

**Висновки:** таким чином, назвати даний роман «суто англійським», як і звинувачувати автора в тому, що він під маскою «англійськості» намагається нав'язати європейцям японські цінності, було б недоречно. В романі автор шляхом зіставлення образів «типового англійця» та японського воїна-самурая приходять до висновку, що між двома націями набагато більше спільного, ніж здається на перший погляд. Культурний синтез увінчується виділенням таких спільних концептів як наполегливість, несамовита відданість та стриманість, що характеризують героїв як англійської, так і японської літературної традиції. В результаті цього синтезу відбувається деконструкція усталених стереотипів та кліше про інші національності та їх представників.

## Література

1. Кончакова С. Проблема национальной идентичности в позднем творчестве Ч. Диккенса : «Большие надежды», «Наш общий друг», «Тайна Эдвина Друда» : автореферат дис. кандидата филологических наук : 10.01.03. Воронеж, 2011. 24 с.
2. Коршунова Е. С. «Типичный англичанин» как литературный образ. *Омский научный вестник*. 2011. Вып. № 3 (98). С. 98–101.
3. Матузкова Е. П. Об англійськості. *Вісник ОНУ. Сер. : Філологія*. 2013. Т. 18, Вип. № 2 (6). С. 94–101.
4. Меркулова М. Г., Сатюкова Е. Г. «Англійськість» в отечественном литературоведении : теоретическое осмысление и изучение понятия. *Гуманитарные исследования*. 2010. Вып. № 4 (36). С. 221–226.

5. Нестеренко Ю. С. Элементы японской культуры в романе Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня». *Знание. Понимание. Умение*. М. : Московский гуманитарный университет, 2015. Вып. № 4. С. 326–334.
6. Нітобе І. Бусідо. Душа Японії. – К. : Арій, 2015. 192 с.
7. Стовба А. С. Образ дворецкого в романе Кадзуо Исигуро «Остаток дня» : кросс-культурный аспект. *Світова література на перехресті культур і цивілізацій : зб. наук. праць*. Сімферополь : «Кримський Архів», 2012. Вип. № 6. С. 219–229.
8. Усенко О. П. Проблема культурного та мовного реімпорту ранніх романів Кадзуо Ішігуро в Японію. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2013. Вип. 45. С. 255–260.
9. Ямамото Ц. Хагакурэ. М. : Издательство «Э», 2016. 160 с.
10. Ishiguro K. *The Remains of the Day*. NY. : Vintage International Edition, 1993. 245 p.
11. Lodge D. *The Art of Fiction. Illustrated from Classic and Modern Texts*. London : Penguin Books, 1992. 240 p.
12. Mason G. Inspiring Images : The Influence of the Japanese Cinema on the Writing of Kazuo Ishiguro. *East West Film Journal*. 1989. Vol. 3. Pp. 39–52.
13. Sim W. Kazuo Ishiguro. London ; New York : Routledge, 2010. 187 p.

### References

1. Konchakova C. Problema nacional'noj identichnosti v pozdnem tvorchestve Ch. Dikkensa : «Bol'shie nadezhdy», «Nash obshhij drug», «Tajna Jedvina Druda» : avtoreferat dis. kandidata filologicheskikh nauk : 10.01.03. Voronezh, 2011. 24 s.
2. Korshunova E. S. «Tipichnyj anglichanin» kak literaturnyj obraz. *Omskij nauchnyj vestnik*. 2011. Vyp. № 3 (98). S. 98–101.
3. Matuzkova E. P. Ob anglijskosti. *Visnik ONU. Ser. : Filologija*. 2013. T. 18, Vip. № 2 (6). S. 94–101.
4. Merkulova M. G., Satjukova E. G. «Anglijskost'» v otechestvennom literaturo-vedenii : teoreticheskoe osmyslenie i izuchenie ponjatija. *Gumanitarnye issledovanija*. 2010. Vyp. № 4 (36). S. 221–226.
5. Nesterenko Ju. S. Jelementy japonskoj kul'tury v romane Kadzuo Isiguro «Ne otpuskaj menja». *Znanie. Ponimanie. Umenie*. М. : Moskovskij gumanitarnyj universitet, 2015. Vyp. № 4. S. 326–334.
6. Nitobe I. Busido. Dusha Yaponii. K. : Aarii, 2015. 192 s.
7. Stovba A. S. Obraz dvoreckogo v romane Kadzuo Isiguro «Ostatok dnja» : kross-kul'turnyj aspekt. *Svitova literatura na perehrestii kul'tur i civilizacij : zb. nauk. prac'*. Simferopol' : «Krim'skij Arhiv», 2012. Vip. № 6. S. 219–229.
8. Usenko O. P. Problema kul'turnogo ta movnogo reimportu rannih romaniv Kadzuo Ishiguro v Japoniju. *Movni i conceptual'ni kartini svitu*. 2013. Vip 45. С. 255–260.
9. Jamamoto C. Hagakurje. Izdatel'stvo «Je», 2016. 160 s.
10. Ishiguro K. *The Remains of the Day*. NY. : Vintage International Edition, 1993. 245 p.
11. Lodge D. *The Art of Fiction. Illustrated from Classic and Modern Texts*. London : Penguin Books, 1992. 240 p.
12. Mason G. Inspiring Images : The Influence of the Japanese Cinema on the Writing of Kazuo Ishiguro. *East West Film Journal*. 1989. Vol. 3. Pp. 39–52.
13. Sim W. Kazuo Ishiguro. London ; New York : Routledge, 2010. 187 p.

**Ланова Вікторія Володимирівна**, аспірант, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, факультет романо-германської філології, кафедра зарубіжної літератури (м. Одеса, Французький бульвар, 24/26, 65058); e-mail: victoria-lanovaya@yandex.ua; <https://orcid.org/0000-0002-8448-3884>

**Лановая Виктория Владимировна**, аспирант, Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова, факультет романо-германской филологии, кафедра зарубежной литературы (г. Одесса, Французский бульвар, 24/26, 65058); e-mail: victoria-lanovaya@yandex.ua; <https://orcid.org/0000-0002-8448-3884>

**Lanova Viktoriia Volodymyrivna**, Postgraduate, Odessa I. I. Mechnikov national university, Faculty of Romance and Germanic Philology, Department of foreign literature (24/26 French blvd, Room 108, Odessa, 65058); e-mail: victoria-lanovaya@yandex.ua; <https://orcid.org/0000-0002-8448-3884>

UDC 82-344

DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-12

## **Fantasy semantic field: problems of definition**

**Nataliya Ivanova**

*the Assistant Professor of School of the Russian Language,  
World Literature and Methods of Teaching,*

*Ph.D. in Philology, Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkassy;  
e-mail: nathal3@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-9558-9764>*

**Olga Ryzhenko**

*the Assistant Professor of Language Training department,*

*Ph.D. in Philology, Kharkiv National University of Radio Electronics;  
e-mail: eradis80@rambler.ru; <https://orcid.org/0000-0003-1693-6121>*

---

### **Іванова Н. П., Рижченко О. С. Семантичне поле фентезі: проблеми визначення**

На сучасному етапі розвитку літератури «чистий» жанр зникає, поступаючись місцем різним утворенням, що поєднують у собі ознаки двох і більше жанрів. Одним із таких, відносно «нових», літературних явищ є фентезі, навколо якого постійно ведуться дискусії. Підвищений інтерес до нього з боку літературознавців може бути пояснений постійною динамікою фентезі, що призводить до розширення його тематичних різновидів, а відтак і до розширення читацького кола (воно охоплює читачів різних вікових груп та різного соціального статусу).

Фентезі закономірно сформувалось у самостійну галузь в межах фантастики вже у другій половині ХХ століття. Хоча, в дійсності, має витoki із багатовікової традиції фантастичного (міфо-фольклорна традиція, середньовіччя, бароко, традиції готичного роману, романтизм та модернізм), в якій запозичувало різноманітні способи відтворення дійсності.

Незважаючи на велику кількість досліджень, присвячених різним аспектам та проблемам вивчення фентезі (Дрієр С., Фредріксон Н., Лугова Є., Маркова Т., Толкачова В., Хоруженко Т. та ін.), на сьогодні немає чіткого визначення даного поняття. Більшість літературознавців називають фентезі жанром, окреслюючи при цьому стійкі складники його змісту (фантастичну реальність, орієнтовану на міфо-фольклорну традицію, наявність авантурної інтриги, дійових осіб з магічними здібностями, наявність магічних артефактів, протистояння злу в глобальному масштабі).

Ми вважаємо, що фентезі – це мета-жанр, який має свою стійку структуру моделювання світу та об'єднує спільним предметом художнього зображення різноманітні жанри в літературі та в інших видах мистецтва. Проте на сьогодні для ствердження того, що фентезі – мета-жанр, не вистачає однієї важливої складової – це збереження структурно-семантичного ядра упродовж кількох епох. Хоча ми можемо стверджувати, що фентезійні елементи вже чітко промальовувались і в модернізмі.

**Ключові слова:** жанр; мета-жанр; міфо-фольклорна традиція; фантастика; фентезі

### **Іванова Н. П., Рижченко О. С. Семантическое поле фэнтези: проблемы определения**

На современном этапе развития литературы жанр в «чистом» виде исчезает, уступая место различным образованиям, сочетающим в себе признаки двух и более жанров. Одним из таких относительно «новых» литературных явлений, вокруг которого постоянно ведутся дискуссии, становится фэнтези. Повышенный интерес к нему со стороны литературоведов можно объяснить постоянной динамикой самого фэнтези, что приводит к увеличению его тематических разновидностей, и, как следствие, к расширению читательского круга (охватывающего читателей разных возрастов и разного социального статуса).

Фэнтези закономерно сформировалось в отдельный жанр в рамках фантастики уже во второй половине ХХ века. Хотя, на самом деле, фэнтези уходит корнями в многовековую традицию фантастического (мифо-фольклорную традицию, средневековье, барокко, традиции готического романа, романтизм и модернизм), из которой заимствовало различные способы воспроизведения действительности.

Несмотря на большое количество исследований, посвященных различным аспектам и проблемам изучения фэнтези (Дриер С., Фредриксон Н., Луговая Е., Маркова Т., Толкачева В., Хоруженко Т. и др.), на сегодня нет четкого определения данного понятия. Большинство литературоведов называют фэнтези жанром, указывая при этом на устойчивые составляющие его содержательной стороны (фантастическую реальность, ориентированную на мифо-фольклорную традицию, наличие авантурной интриги, действующих лиц с магическими способностями, наличие магических артефактов, протистояние злу в глобальном масштабе).

Мы считаем, что фэнтези это мета-жанр, который имеет свою устойчивую структуру моделирования мира и объединяет общим предметом художественного изображения различные жанры в литературе и в других видах искусства. Однако на сегодня для утверждения того, что фэнтези – это мета-жанр, не хватает одной важной составляющей – сохранения структурно-семантического ядра на протяжении нескольких эпох. Хотя мы можем утверждать, что фэнтезийные элементы уже четко прорисовывались и в модернизме.

**Ключевые слова:** жанр; мета-жанр; мифо-фольклорная традиция; фантастика; фэнтези

### **Ivanova N., Ryzhenko O. Fantasy semantic field: problems of definition**

At the present stage of the development of literature the "pure" genre disappears, giving way to different entities that combine characteristic features of two or more genres. One of these relatively "new" literary phenomena is fantasy, ongoing discussions keep going around. The increased interest in it by literary critics may be explained by the constant dynamics of fantasy, which leads to the expansion of its thematic varieties, and hence to the expansion of the reader's circle (it covers readers of different age groups and different social status).

Fantasy naturally formed into an independent branch within the limits of speculative fiction in the second half of the twentieth century. In fact, it has origins in the centuries-old tradition of the fantastic (mythical folklore tradition, Medieval, baroque, traditions of the Gothic novel, romanticism and modernism), where it borrowed various ways of reproduction of reality.

Despite the large quantity of studies devoted to various aspects and problems of the study of fantasy (S. Dreier, N. Fredrickson, E. Lugovaya, T. Markova, V. Tolkachova, T. Khoruzhenko etc.), there is no clear definition of this concept. Most literary scholars call fantasy a genre, outlining the persistent components of its content (mythological basis, adventure intrigue, the division of the heroes into possessing superpowers, the presence of magical artefacts, opposition to the evil on a global scale).

We believe that fantasy is a meta-genre that has its own stable structure of modeling the world and brings together a diverse array of genres in literature and other arts as a common object of artistic representation. However, today to assert that fantasy is a meta-genre, lacks one important component - the preservation of the structural semantic nucleus over several eras. Although we can assert that fantasy elements have already been clearly depicted in modernism.

**Keywords:** *fantasy; genre; meta-genre; mythology and folklore tradition; speculative fiction*

---

**Introduction.** The interest in the fantastic is typical for all ages, since human nature possesses the obsession with the unknown and the inexplicable. The roots of the fantastic lies in mythological eras and now they are externalized in the folklore poetic environment as there appeared the first artistic forms of speculative fiction, as a consequence, the folklore translates them into all subsequent historical and cultural epochs. Therefore, the first problem of studying fantasy can be defined as a historical problem. It is associated with the identification of the main aspects and characteristics of creative dynamics, the specifics of the formation and development of fantastic forms in the periods predating modernism.

It still remains disputable the problem of definition of fantasy and its characteristic features which allow to combine the works of fantasy. The analyses of latest literary works shows that different features are defined as typical for fantasy fiction.

**Literature Review.** Fantasy which has become rather popular in the last 50 years has attracted a lot of attention of modern literary scholars and critics. A large variety of problems connected with it are examined in their works. First of all, it is still not clear if fantasy must be considered to be a genre or subgenre or even a "transgeneric", "intergeneric" or "multigeneric" category [32: 10]. Most researchers define fantasy as a genre, not taking into account the fact that it has overgrown this category. In this connection, Stephanie Dreier [5], E. A. Lugovaya [21], T. N. Markova [22], V. S. Tolkacheva [33] define fantasy as a genre.

For example, in her thesis Stephanie Dreier defines fantasy fiction as "an independent literary genre with a distinct set of thematic and structural features, <...> comprised of narratives in which the violation of natural laws, otherwise known as the supernatural component, is indispensable to the integrity of the narrative" [5: 26]. The author also points out that "fantasy differs from other subcategories of supernatural literature by its treatment of the imaginary narrative space. <Moreover,> in fantasy fiction, by way of contrast, the narrative is embedded in the supernatural: it tells a story that could have happened only within the unique narrative reality that constitutes the described secondary world — a unique narrative reality that is determined the character of its supernatural elements" [5: 26-27] (for further information please refer to [1]).

We do not agree with the author who thinks that fantasy is a subcategory of supernatural literature but points out that fantasy is a meta-genre as fantastic elements were typical for other literary genres rather than subgenre which has its roots in supernatural. From our point of view, the supernatural is a peculiar feature of speculative fiction.

However, there exist other opinions. For example, Juta Steinseifer-Szabo views "fantasy not primarily as a genre, but as a mode of responding to the unspeakable traumata and conflicts of modernity that cannot be communicated in realist fiction" [31]. Paula M. Zaja examines fantasy from another point of view – through the mirror of postmodern defining it as "a mode of writing which uses imagination and metaphor to revise reality in a way that reflects and confronts what we experience in our daily lives" [35: 1]. In other words, within fantasy researchers see a way of modeling the artistic world, a specific way of writing. As we understand it, this special way is a characteristic feature of many genres. In our work we will agree with the latter and stay the ground that fantasy is a meta-genre as it was described and proved in the works of well-known Slavic literary scholars.

From another point of view, fantasy can be considered to be not only a work of fiction to entertain readers but also a very useful resource to solve a variety of different problems. Fantasy is examined in tight connection with rhetoric in the work by Abigail Linhardt who points out that "There is no one place for truth and meaning to be told and no expiration date for the need of imagination and creativity. As humankind, we have a right to dream and learn through creativity if that is our way. That is what fantasy tells us. <...> Over the years, fantasy and creative writing have been the outlet for the most taboo or passionate of beliefs to be discussed" [19: 5-6]. "Fantasy literature, in which magic is ontologically affirmed - often together with the affirmation of medieval, ancient, or alternative forms of social and economic organization, provides a unique space in which and with which to think through classical theorists of religion critically" [8: 58].

Nowadays fantasy is considered to be not only specific literary term but also important part of other scientific fields. Fantasy is examined and discussed not only in literary circles but it is part of other scientific disciplines as well. Fantasy as a sociological phenomenon is presented in the work by

Anastasia Seregina, who follows the lines pointed out by Jackson and Armit who “have stressed that fantasy has no correct or absolute meaning, as it is a contextual and shifting phenomenon” and Hume, who “rejects any general definition of fantasy, describing it rather as an impulse” and Attebery who “proposes that it may be more useful to approach fantasy as a ‘fuzzy set,’ that is, a set of various definitions and approaches, as this allows for a more inclusive perspective” [28: 5].

Fantasy, standing out from speculative fiction into an independent genre, gradually expanded ideologically and thematically notionally. And today we can say for sure that fantasy has overgrown the concept of the literary genre by having won various forms of art. In such a way Anna Grytting speaks of the proliferation of fantasy today from purely childish writing to literature satisfying the reader's interests of any age groups [11: 4–5]. Such a wide-ranging interest is explained by the possibility to “escape into the secondary world” which Abigail Mazour devotes her work “The Reality of Escape in Fantasy” to [23].

**Purpose.** Our hypothesis is that fantasy is a meta-genre which has a stable structure for modeling the fantastic world and united by a common subject of artistic representation. It has grown from the centuries-old tradition of the fantastic, actualizing and using its elements in varying degrees. The material for our research was fantasy phenomenon in its various manifestations. We trace the conditions and factors that influenced the historical process of development of fiction on the formation and development of fantasy as a meta-genre.

**Results.** In the situation of a primitive society myths served as the main learning style of the world cognition and in view of their syncretic nature they played a significant role in the genesis of various ideological forms, serving as the initial material for the development of philosophy, scientific ideas, literature [34: 15]. The naive hominization of the world around is typical for all of them. These ideas were a synthesis of knowledge about the surrounding reality while the inaccessible to perception was replaced by the fictional and the fantastic.

However, there is no style in the myth, it is impossible to analyze its poetics. According to A. Kichenko, “the myth is syncretic and, therefore, indivisible from the point of view of its expressive factors, and, in the first instance, it means an increased degree of semiotic character of mythological thinking” [16: 103].

Yuri Lotman, considering mythology as a complex of the “language of the proper names” in combination with creative thinking as a mythogenic substrate, emphasizes the idea of “i m p o s s i b i l i t y o f p o e t r y a t t h e m y t h o l o g i c a l s t a g e” of creative thinking (discharge of the author). The researcher points out that “poetry and myth are antipodes, each of which is possible only on the basis of denial” [20: 72-73].

In addition, speaking of poetics we mean the phenomenon of synonymy, which is excluded in

mythology: “Mythological identification has a fundamentally extra-textual nature, growing on the basis of the inseparability of the name from the thing <...> Each name refers to a specific moment of transformation, and, therefore, they cannot replace each other in the same context.” [20: 72-73].

Consequently, we can talk about the structural levels of mythology, about different motifs and heroes but not about the poetic system of expressive means in the traditional historical and literary sense of the word. In addition, this “diffusion of primitive thinking” produces “an isomorphism of the structure of outer space and the events of mythical time” [24: 164-165]. Time in the myth is cyclical; space is represented as a collection of separate objects, having nothing between. The division of the world into real and unreal is not significant, although first fantasy elements can be found in the literary works dated back to the 8<sup>th</sup> century BC. Brian Stableford points out that at that time “the Homeric epics are recorded, establishing the notion of literary genius and launching the tradition of fantasy literature. The works of Hesiod, including the Theogony, record the wider substance of classical mythology” [30: xiii].

Folklore as the first poetic system produced first elements of the discreteness of verbal thinking: the concepts of “beginning” and “end” and elements of linearity of the temporal organization of narration. In such a way it became possible to separate the categories of “the real” and “the fantastic”: there were formed the ideas about the other world as opposed to the real one.

Consequently, mythology interests us, first of all, in close connection with folklore which represents the first poetic system where the forms of creative rethinking of mythological structures were fixed. Whereas, the necessary overcoming of mythical thinking, according to A. Potebnia, occurs as a result of constant “thickening” of poetic thought, the metaphorization of the word based on the transformation of objective (mythological) verbal meanings into subjective (poetic) ones. This is the way to define figuratively generalizing priorities of the word, its movement from an external sound form to an internal symbolic one [25: 175–214].

In the Medieval period speculative fiction firmly established itself in the culture with dual semantics: positive (miracle) and negative (infernal). This tendency can be seen especially in Eastern Slavonic literatures where for quite a long period of time the dominant place was occupied by the religious Christian tradition (Orthodox): hagiography, apocrypha, tales, stories. Western European Medieval literature developed along a different path.

Yu. Borev identifies three areas in the artistic concept of this era, each of which turned to speculative fiction in various extents: chivalrous romanticism; sacred allegorism; carnival naturalism [2: 235]. Unfortunately, we are not able to consider each of them in detail. We will only say that the Middle Ages became the starting point for the development of speculative fiction as such and along

with the myth-folklore tradition it cherishes the content of fantastic genres in the Slavic and Western European countries. Throughout the history of literature fantasy and fantastic have been inhabiting classical literary works.

In the Baroque period fantasy synthesizes features of Medieval and Renaissance literary traditions. Its main ideas are the idea of fate and the fatality of human existence. All these items will be irrelevant in classicism when the fantastic serves as an ornament of reality.

At the end of the 18th century - at the beginning of the 19th century a new phenomenon appeared in the West European and American speculative fiction literature - the so-called novel of "horrors and secrets". Its distinctive feature was the theme and philosophy of the "world evil", the plots were usually based on mysterious crimes, the characters were marked by the seal of fate and demonism. Originally created as cheap literature later the "Gothic" novel acquired significance and enshrined in the literature of subsequent cultural eras.

In the works of romantics based on the philosophy and aesthetics of dualism, fantastic, mystical, other-world, supernatural becomes integral part of their creativity (for further information please refer to [13: 98-101]). In the period of transition from romanticism to realism, in our opinion, the fundamentals of science fiction were formed and the first works of this type were created ("The 4338th year" by V. Odoyevsky). Realism increasingly develops science fiction and actually fiction acquires the features of entertainment gradually.

Modernism tending to the romantic method, complicates the romantic perception of speculative fiction. It became complicated and filled with psychologism.

And only within the framework of postmodernism there appeared fantasy with two models, Western European and Slavonic, which we emphasize. The national myth-folklore tradition played a huge role in the development of each of them.

We understand fantasy as a super genre (meta-genre) phenomenon, based on the most common definitions of a meta-genre. For example, R. Spivak suggests considering meta-genres metahistorically, that is, as "a structurally expressed, neutral in relation to the genus, a stable invariant of many historically specific means of artistic modeling of the world, united by a common subject of artistic representation" [29: 53]. In such a way fantasy can be represented in various genres belonging to any literary genre, which indicates the impossibility of a clear generic identification.

Another interpretation of the meta-genre was offered by N. Leiderman, who understands this phenomenon as a "senior genre", the one which concentrates the essential focus of the content form, particular for a group of genres. Consequently, the structural principles of the construction of the belles world of the "senior genre" were born within the

framework of a literary school or trend, becoming the core of their genre system, and then extending to more distant genres [18: 327-330]. In such a way, fantasy which had appeared initially as a genre of speculative fiction, gradually evolving, conquered new genres and developed its own subtypes.

In addition, fantasy develops in postmodernism, that is, in the literary school that emerged in the period of the collapse of a holistic world view and the destruction of ideological and philosophical systems. The information explosion that occurred in the twentieth century, generates an awareness of the impossibility of comprehending the continuous flow of knowledge. All this leads to the desire to search for other worlds where he would feel comfortable. One of the ways to realize such a desire was to turn to fantasy. From the second half of the twentieth century it performs one of the functions of fiction – escapism (escape from reality, for various reasons, into fictional worlds). For example, in the pre-romantic period this function was performed by the Gothic novel, and in the epoch of Romanticism – speculative fiction itself, which became one of the sides of world-building there. And since fantasy is a rather young phenomenon, it is difficult for us to judge how productive it will be in subsequent eras, although we find its elements in the literature of previous eras.

O. Burlina proposed the definition of the meta-genre in the cultural aspect, as the way of functioning of a method in the culture as its transponder [3: 44-45]. Speculative fiction in general and fantasy in particular can be created in different kinds of art: in literature, cinema, painting, sculpture (paintings by Michael Parkes, sculptures by Yuanxing Liangand, fantasy series "Games of Thrones") etc. Therefore, it is reasonable to define these phenomena not as a genre formation but as a meta-genre, which has its own history and features (as, for example, in the works by E. Galanina and D. Baturin [9] and T. Khoruzhenko [14]).

As we have said, many researchers use the category of genre in relation to fantasy. However, this is not entirely accurate, since there are fantasy novels, fantasy stories and even fantasy lyrics (as we can see on the example of J. Tolkien's and J. Martin's creative writing). In other words, fantasy is a genre version of the novel, story, etc. Following E. Kovtun, we will agree that this is just "the meaning of a "sort", type, kind (one of many) of a literary text" [17: 4]. And the word "genre", in the opinion of the researcher, is used rather as a conditional term, bringing together works in content and the way of presentation.

And since fantasy is a young phenomenon and it does not have a long tradition, such as speculative fiction, it is difficult to make predictions about the development of this phenomenon. T. Khoruzhenko plans three main ways of development for fantasy. The first way is a possible "further development of fantasy novel, which will lead to even tougher structure of the canon, as well as the development of fantasy story and fantasy short story" [15: 110]. The

second possible path is associated with the possible disappearance of fantasy, with its complete dissolution in mass literature and entering into other genres. The third way is a possible “formation of fantasy meta-genre” [15: 110].

**Conclusion.** Fantasy, a relatively new literary phenomenon, was the result of a long development of speculative fiction. It naturally separated into an independent branch and started developing actively in the second half of the twentieth century. Consequently, fantasy acquired characteristic features, such as “mythological basis, adventure

intrigue, the division of the heroes into possessing superpowers and not possessing such ones, the presence of magical artefacts, opposition to the evil on a global scale” [26: 1]. Gradually having conquered various genres of literature and then other forms of art as well, fantasy transcends the framework of the genre, acquiring the value of a meta-genre in the framework of the modernist trend. However, the constant interest in this phenomenon and, as a result, its development allows us to assert that its study in the coming years will be quite promising and fruitful.

## References

1. Alber, J. (2016). *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. University of Nebraska Press.
2. Borev, Yu. B. (2002). *Ehstetika. Uchebnoe posobie*. Moskva: Vysshaya shkola.
3. Burlina, E. YA. (1987). *Kul'tura i zhanr: metodologicheskie problemy zhanroobrazovaniya i zhanrovogo sinteza*. Nauchnoe izdanie. Izd-vo Saratovskogo universiteta. Saratov.
4. Dement'eva, E.S. (2017). Slavyanskoe fehtezi kak sposob priobshcheniya detej k istorii i tradiciyam svoego naroda. *Vneocherednye Lazarevskie chteniya: materialy mezhdunar. nauch. konf.* 37–41.
5. Dreier, Stephanie. (2018). Old fables and their new tricks: exploring revisionist fairytale fantasy in selected texts by Cornelia Funke and Svetlana Martynchik. *A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy in the faculty of graduate and postdoctoral studies (Germanic studies)*. Vancouver: the University of British Columbia.
6. Duggan, Anne, Ph D., Haase, Donald, Ph. D, Callow, Helen J. (2016). *Folktales and Fairy Tales: Traditions and Texts from around the World*. 2nd ed. 4 vols. ABC-CLIO.
7. Fairy Tale Origins Thousands of Years Old, Researchers Say. (2016). *Local Live, BBC. BBC News*, 20 Jan. 2016, [www.bbc.com/news/uk-35358487](http://www.bbc.com/news/uk-35358487). Accessed 6 Nov.
8. Fredrickson, N. (2016). Designing a course integrating critical pedagogy, fantasy literature, and religious studies. *Fantasy Literature*. Sense Publishers. 57-76.
9. Galanina, E. V., Baturin, D. A. (2016). Fehtezi kak neomifologicheskaya real'nost'. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. 3 (385 (39)). 41–45.
10. Grossman, Evelyne. (2016). Roland Barthes, Jacques Derrida: au-delà de la différence sexuelle. Colloque “RASTROS DO IMPENSADO: A DESCONSTRUÇÃO A LITERATURA (DE RETORNO A DERRIDA)”, ([Traces de l'impensé : la déconstruction, la littérature (revenant sur Derrida)] Université de BRASILIA (Brésil), Sep 2016, Brasilia, Brésil.
11. Grytting, Anna. (2018). *On the Yellow Brick Road: Fantasy, Fairy Tales, and the Coming of Age Journey*. University of Agder: Faculty of Humanities and Education, Department of Foreign Languages and Translation.
12. Higgins, Andrew (2017) Building Imaginary Worlds (2012) by Mark J.P. Wolf and Revisiting Imaginary World (2016) edited by Mark J.P. Wolf, *Journal of Tolkien Research: Vol. 4: Iss. 1, Article 10*. Available at: <http://scholar.valpo.edu/journaloftolkienresearch/vol4/iss1/10>
13. Ivanova, N. P. (2014). Problema dinamiki fantasticheskogo zhanra v russkoj romanticheskoy proze 1820-h – 1830-h godov. *Naukovi praci Kam 'yanec'-Podil's'kogo nacional'nogo universitetu imeni Ivana Ogiienka: Filologichni nauki*, 35, 98 – 101.
14. Khoruzhenko, T. I. (2017). Motiv Vtorogo prishestviya v sovremennoj russkoj fehtezi. *Problemy istoricheskoy poetiki*. 17 (2). 141-158.
15. Khoruzhenko, T. I. (2014). Put' fehtezi: ot zhanra k metazhanru. *Vestnik SurGPU*. 5 (32). 107–111.
16. Kichenko, A. S. (2003). Mifopoeticheskie formy v fol'klore i istorii russkoj literatury XIX veka. Nauchnoe izdanie. Cherkassy : Izd-vo Cherkasskogo universiteta.
17. Kovtun, E. N. (2007). Fantastika kak ob"ekt nauchnogo issledovaniya: problemy i perspektivy otechestvennogo fantastovedeniya. *Russkaya fantastika na perekrest'e ehpoj i kul'tur: materialy Mezhdun. nauch. konf.*, 21–23 marta 2006 g. 4.
18. Lejderman, N. (2010). *Teoriya zhanra*. Nauchnoe izdanie. Ekaterinburg: Institut filologicheskikh issledovanij i obrazovatel'nyh strategij “Slovesnik” UrO RAO; UrGPU.
19. Linhardt, Abigail (2016). Rhetorically Fantastic: The Relationship Between Fantasy Literature and Academic Scholarship As Seen Through an Analysis Of The Neverending Story. *Electronic Thesis or Dissertation*. University of Findlay, 2016. *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*. 02 Nov. 2018
20. Lotman, Yu. M. Uspenskij, B. A. (1992). *Mif – imya – kul'tura. Izbrannye stat'i v trekh tomah*. T. I. Nauchnoe izdanie. Tallinn: “Aleksandra”.
21. Lugovaya, E.A. (2015). Mifopoeticheskie osnovaniya proizvedenij zhanra “fantasy”. *Gumanitarnye i yuridicheskie issledovaniya*. 76 79.
22. Markova, T.N. (2017). Zhanrovaya priroda romanov M. Semenovoj. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 8. 152 156.
23. Mazour, A. (2018). The Reality of Escape in Fantasy. *Honors Teses, University of Nebraska-Lincoln*. 54. <https://digitalcommons.unl.edu/honorsthesis/54>.
24. Meletinskij, E. M. (1976). *Poetika mifa*. Nauchnoe izdanie. Moskva: Nauka.

25. Potebnya, A. A. (1976). *Estetika i poehtika*. Nauchnoe izdanie. Moskva: Iskusstvo.
26. Ryzhchenko, Olga. Problems of definition and classification of fantasy: Western European and Slavonic perspectives. SHS Web of Conferences. - 2018. – Vol. 55. – 04009. - Pp. 1–7.
27. Safron, E. A. (2017). Traditions of Urban Fantasy in M. Yu. Lermontov's Novella "Stoss". *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta*. Ser.: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki. 1. 131–138.
28. Seregina, A. (2018). *Performing fantasy and reality in contemporary culture*. Taylor&Francis Ltd, Routledge.
29. Spivak, R. (1985). *Russkaya filosofskaya lirika: problemy tipologii zhanrov*. Nauchnoe izdanie. Krasnoyarsk: Izd-vo Krasnoyarsk. un-ta.
30. Stableford, Brian. (2005). *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Toronto: The Scarecrow Press. Inc. Lanham, Maryland.
31. Steinseifer-Szabo, J. (2015). *Is fantasy a central genre in modern literature?* GRIN Publishing Apr.
32. Svein, A. (2005). Policing Fantasy: Problems of Genre in Fantasy Literature. *A Thesis presented to The Department of Literature Area Studies and European Languages*. The University of Oslo.
33. Tolkachyova, V.S. (2010). Fehntezi: zhanr ili literaturnoe napravlenie? *Izvestiya Volgogradskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo universiteta*. 169 172.
34. Tokarev, S. A. (1988). Mify narodov mira. *Sovetskaya ehnciklopediya*. 1.: A–K. 15.
35. Zaja, P.M. (2018). Beyond and Below: Subversive Spaces in Postmodern British Fantasy. *A Thesis Submitted to the Faculty of Purdue University in Partial Fulfillment of the Requirements for the degree of Master of Arts*. Department of English. Hammond, Indiana.

**Іванова Наталія Петрівна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького (м. Черкаси, бульвар Шевченка, 81, 18031); e-mail: [nathal3@ukr.net](mailto:nathal3@ukr.net); <https://orcid.org/0000-0002-9558-9764>

**Іванова Наталья Петровна**, кандидат філологічних наук, старший преподаватель кафедри російського мови, зарубіжної літератури та методики навчання, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького (г. Черкаси, бульвар Шевченко, 81, 18031) e-mail: [nathal3@ukr.net](mailto:nathal3@ukr.net); <https://orcid.org/0000-0002-9558-9764>

**Ivanova Nataliya Petrovna**, the Assistant Professor of School of the Russian Language, World Literature and Methods of Teaching, Ph.D. in Philology, Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy (Shevchenko Avenue 81, Cherkasy 1803181); e-mail: [nathal3@ukr.net](mailto:nathal3@ukr.net); <https://orcid.org/0000-0002-9558-9764>

**Рижченко Ольга Сергіївна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри мовної підготовки Харківського національного університету радіоелектроніки (м. Харків, просп. Науки, 14, 61166); e-mail: [eradis80@rambler.ru](mailto:eradis80@rambler.ru); <https://orcid.org/0000-0003-1693-6121>

**Рыжченко Ольга Сергеевна**, кандидат філологічних наук, старший преподаватель кафедри мовної підготовки Харківського національного університету радіоелектроніки (г. Харків, просп. Науки, 14, 61166); e-mail: [eradis80@rambler.ru](mailto:eradis80@rambler.ru); <https://orcid.org/0000-0003-1693-6121>

**Ryzhchenko Olga Sergeevna**, the Assistant Professor of Language Training department, Ph.D. in Philology, Kharkiv National University of Radio Electronics (Nauky Avenue 14, Kharkiv, 61166); e-mail: [eradis80@rambler.ru](mailto:eradis80@rambler.ru); <https://orcid.org/0000-0003-1693-6121>



## Драматургічний текст у науково-критичній реценції

УДК 821.161.2-21 Франко.09  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-13

### Наративні особливості «Украденого щастя» І. Франка (літературна та сценічна версії)

**К. В. Проценко**

*бакалавр, студентка I курсу філологічного факультету (магістерський рівень),  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: procenka17@gmail.com*

---

У статті розглядаються наративні особливості драми «Украдене щастя» Івана Франка та її сценічна реценція режисера Лілії Петренко. Ключовими термінами студії є сюжет, подія, час і простір. Проаналізувавши за допомогою теорії наративу два тексти, автор зробила висновок, що Іван Франко і Лілія Петренко вирішують художні задачі, розміщуючи той самий сюжет у різних просторових і часових координатах. На підставі здійснених спостережень ми робимо висновок про перетворення під керівництвом режисера розірваних елементів сюжету драми на нову самостійну цілісність.

**Ключові слова:** наратив, Франко, подія, час, простір

**Проценко К. В. Нарративные особенности «Украденного счастья» И. Франко (литературная и сценическая версии)**  
В статье рассматриваются нарративные особенности драмы «Украденное счастье» И. Франко и ее сценической реценции режиссера Лилии Петренко. Ключевыми терминами студии являются такие, как сюжет, событие, время и пространство. Проанализировав с помощью теории нарратива два текста, автор пришла к выводу, что Иван Франко и Лилия Петренко решают художественные задачи, размещая один и тот же сюжет в разные пространственные и временные координаты. На основании проведенных наблюдений мы делаем вывод о превращении под руководством режиссера разорванных элементов сюжета драмы на новую самостоятельную целостность.

**Ключевые слова:** наратив, Франко, событие, время, пространство

**Protsenko K. V. Narrative features of the play "Stolen Happiness" by I. Franko (literary and stage versions)**

In this article is observed the narrative features of the play "Stolen Happiness" by Ivan Franko and its stage version by producer Lilia Petrenko. The research is carried out with the help of narrative and comparative analysis. The urgency of the work is confirmed by the fact that no one succeeded in comparing the text of the "Stolen Happiness" of the nineteenth and twenty centuries. Such a conclusion is made on the basis of the analyzed works of literary critics and art critics.

The author of the article uses such key terms of naratology as event, plot, time and space. These concepts help to understand the features of texts and allow you to compare the drama and its modern stage version. In each of the five acts of Ivan Franko's drama, the micro, mini- and actual event are determined. The scene version contains two actions which are also considered under this scheme. Time and space were also considered in detail in the example of two texts. The author used G. Zhenet's theory of narrative movements. The researcher came to the conclusion that Ivan Franko and Lilia Petrenko, by virtue of their capabilities, achieved the desired result. Using various types of art, the authors have created original works that interest the readers and the viewers for more than two centuries. Ivan Franko and Lilia Petrenko is focused on micro and mini events in different ways, however, they come to the main event of "Stolen Happiness" – the assassination of Mikhail Gurman. Time also unfolds in the texts in different ways. In the drama it is stretched, and in the stage reception, on the contrary, is narrowed. Lilia Petrenko resorted to receiving the alignment of time and spatial markers in her play. It makes this play eternal.

**Key words:** narrative, Franco, event, time, space

---

Драма «Украдене щастя» вже з перших днів написання привернула неабияку увагу літературних критиків, згодом режисерів театру та кіно.

Такі визначні дослідники минулого століття, як Є. Айзеншток, Я. Білоштан, Ол. Борщаговський, М. Возняк, М. Нечиталюк, М. Пархоменко та ін. звертали увагу на твір І. Франка, всебічно аналізуючи його. Основними питаннями, які розглядали науковці, були образи літературного твору, змістові та формотворчі

чинники, а також джерела драми [1; 2; 3; 4; 5; 8; 9; 14; 16; 17].

П'єса І. Франка «Украдене щастя» знайшла своє відображення і в численних роботах мистецтвознавців, таких як Л. Брюховецька, Я. Ган, Л. Овчівєва, К. Пітоєва та ін. [6; 7; 10; 13; 15; 18].

Отже, з часу написання драми літературознавцями було досліджено чимало аспектів. Насамперед ідеться про систему образів, сюжет твору, історію його написання. Та все ж ніхто ще не вдавався до порівняння тексту драми «Украденого щастя» І. Франка й театральної вистави Л. Петренко.

Відповідно, метою статті буде дослідження за допомогою нарративного аналізу двох рівнів побутування «Украденого щастя».

Для реалізації мети ми послуговуватимемося такими термінами, як сюжет, подія, час та простір.

Зокрема Ю. Лотман визначає подію як «переміщення персонажа через межу семантичного поля. Оскільки поділ сюжетного простору на дві частини одним кордоном є лише найелементарнішим видом членування, то і перетин кордонів-заборон, як правило, буде реалізовуватися не як одноразовий акт-подія, а у вигляді ланцюжка подій – сюжету» [12, с. 224]. Та ж сама подія в одному тексті може стати сюжетом в іншому, відтак дослідник ототожнює подію і текст, характеризуючи останній як глобальну структуру нарративного тексту [12].

Подієвість має властивість градації. В. Шмід виділяє критерії максимальної подієвості: ревалентність зміни, непередбачуваність, консекутивність, незворотність, неповторюваність [20, с. 14–21].

Таким чином, нарративними є розповіді, у яких викладається якась історія, що має подію. Наявність події передбачає наявність зміни якоїсь початкової ситуації.

Проблема співвіднесеності між «часом розповіді» і «часом того, що викладається», детально розглянута Ж. Женеттом як явище «нарративних рухів». Зображення є розтягнутим, якщо для певного епізоду наявна велика кількість конкретизованих щодо багатьох інших властивостей елементів. У випадку, коли для історії відбирається досить незначна кількість елементів і властивостей, зображення починає стискатися [11, с. 338–350].

Спіраючись на висновки вчених, ми вважаємо доцільним дослідити драматичний твір І. Франка та сценічну інтерпретацію «Украденого щастя» за допомогою нарративного аналізу. Адже в цих текстах є сюжет, персонаж-діяч, який перетинає «межу семантичного поля», та власне подія – визначальна в теорії нарративу.

Зважаючи, що не в кожній дії є подія, слід визначити подієвість «Украденого щастя». Пропонуємо в нашому дослідженні розглядати подію на різних рівнях. У кожній дії «Украденого щастя» (а їх налічується 5) потрібно визначити міні-подію, а вже потім основну подію на загальносюжетному рівні.

Основною подією для першої дії, тобто міні-подією для всього твору, є прихід Гурмана до будинку Задорожніх. З цього починає змінюватися все: мирний спокій у господі подружжя, думки шлюбної жінки Анни. Отже, маємо опозицію *дім/все, що поза ним*. Час у цій дії розривається спогадами Насті та Анни, а також розповіддю Гурмана про своє минуле. Дія відбувається в один вечір.

У другій дії міні-подія є штучною, створеною жандармом, але для всіх персонажів арешт Миколи став своєрідним переходом межі

семантичного поля. Простір порушено, розбиття захищеності простору-будинку символічно проговорює в кінці дії Анна: «От тобі й ангели божі понад хатою перелетіли» [19, с. 50]. Хронотоп цієї дії розривається тільки сном Анни, який згодом стане символічним для її долі.

Міні-подія в третій дії, коли Микола повертається з в'язниці, стає переломною для всіх. Відповідно, простір змінюється: раніше все відбувалося на рівні приватного – в будинку, тепер же вийшло на загальний рівень, уособленням якого став шинок. Час також розтягнувся зображенням підготовки молоді до гулянь, змалюванням сільського побуту тієї епохи, обговореннями ситуації в родині Задорожніх.

Четверта дія статично показує стан головних героїв, ніяких подій тут не відбувається. Просторово ми знову повертаємося до звичної локації – будинку. Є конкретна вказівка на час – минуло 7 днів.

Очевидно, що міні-подія п'ятої дії співпала з основною подією п'єси «Украдене щастя». Тут витримано всі критерії подієвості в нарративному тексті (ревалентність дії, непередбачуваність, консекутивність, незворотність та неповторюваність). Простір у цій дії також дуже специфічний. У захищеній і приватній до цього часу локації – будинку – зосередилися всі прошарки населення – господарі, жандарм, селяни, сусіди, в'їт. Час розмитий, нефіксований. Хоча зрозуміло, що між діями пройшло немало часу: Микола практично спився.

Отже, на початку дії зображене розтягнуте, а в кінці пришвидшене.

Перейдімо до аналізу сценічної версії «Украденого щастя», прем'єра якої відбулася у вересні 2017 року на сцені навчального театру «5-й поверх». Студенти серйозно підійшли до осмислення драми та до втілення образів на сцені театру. Режисером була Лілія Петренко, студентка 4 курсу театрального факультету університету ім. І. П. Котляревського. Це була її дипломна робота. Аналізувати твір на наявність міні- та мікроподій будемо за поділом на частини вистави – першу та другу.

Перша дія драми розпочинається символічним танцем гурту, тут ще не відомо хто є хто, але згодом ми дізнаємося про головних персонажів та їх характери.

Далі все йде за первісним текстом, мікро- та міні-події також співпадають (Анна дізнається, що Михайло Гурман живий, він з'являється в їхньому будинку, Миколу забирають до в'язниці, Анна повністю віддається Михайлу). Відмінними є лише засоби, якими ці події передаються. Не слова і не думки вголос передають стан Анни, коли вона тільки починає розуміти, що їхнє щастя ще не зовсім втрачене. Її вираз обличчя, рухи, погляд змінюються.

Цікавою є трансформація простору й часу, оскільки просторові рамки та часові маркери повністю зітерті. Ця драма, так би мовити, існує

поза простором і часом. Отже, опозиції, які існували в п'єсі І. Франка та у фільмі Ю. Ткаченка, перетворилися на нову опозицію – *ніде/ніколи*, а точніше *скрізь/завжди*. Часопростір першої дії вистави «Украдене щастя» розривається сном Анни. Сон, як характерно для цієї драми, відтворений за допомогою танцю. Також слід зазначити, що на початку драми давалася ретроспекція в життя Анни.

Друга дія вистави починається з обговорення гуртом поведінки Анни. У танці Анни з Михайлом, як і раніше, має місце мікроподія для Анни, вона переступає через моральні принципи привселюдно, а не лише у своєму будинку. Прихід Миколи з в'язниці можна трактувати як міні-подію, адже це було дійсно неочікуваним та шокуючим для всіх.

Згодом дія повертається до будинку Гурмана, до моменту появи Михайла нічого неочікуваного не трапляється, – Микола запиває горе зі своїми односельцями. Але після того, як Гурман вже на правах хазяїна виганяє пияків з будинку, вони не зникають, а причаївшись по кутках хати, й далі спостерігають за тим, що відбувається. Сварка Михайла і Миколи, прохання другого до Анни, відмова жінки випити за чоловіка, все це відбувається без змін, але щось все одно не так – гурт досі сидить по кутках і спостерігає. Коли сварка посилюється, уважний глядач помічає, що на задньому плані з'являється сокира. Вона паралельно до суперечки плавно переходить з рук у руки кожної особи гурту, і мовби випадково, в момент удару опиняється під рукою у Миколи. Світло гасне.

Отже, визначаємо основну подію у виставі «Украдене щастя». Очевидно, що подією є вбивство Миколою Михайла Гурмана. Але тут не витриманий один критерій подієвості, за В. Шмідом. Ця подія не була неочікуваною, бо сокира з'явилася на сцені задовго до того, як відбувся фатальний удар. Натомість тут розкривається інша особливість цієї події. Режисер грає з глядачем у своєрідну гру: чи послухає Микола думку соціуму, чи прийме рішення сам – ось головна інтрига цієї дії. Вчинивши вбивство, Микола дає зрозуміти, що соціум відіграє чи не найголовнішу роль у їхньому з Анною подружньому житті.

Час у другій дії розривається за рахунок вставного епізоду гноблення Анни гуртом, а також у фіналі, коли громадається міні-подія між вбивством Михайла та останніми словами Миколи. Цікаво, що з наближенням основної події твору час не розтягується, як у зображальному виді мистецтва – фільмі, а навпаки, стискається, настільки, що і глядач не до кінця може усвідомити, що зараз відбудеться.

Простір у драмі вперше розривається виходом Анни в світ, коли вона вперше покидає свій дім.

Показово, що маркери часу й простору відсутні.

На підставі здійснених спостережень робимо висновок про перетворення під керівництвом режисера розірваних елементів сюжету драми на нову самостійну цілісність. Послугуючись різними видами мистецтва та враховуючи контексти побутування драми й вистави, можемо констатувати, що сучасній режисерці вдалося гідно виявити себе в діалозі з І. Франком.

## Література

1. Айзеншток І. Генезис «Украденого щастя» Івана Франка//Літ. критика, 1940. № 6. С. 2–26.
2. Білоштан Я. Іван Франко і театр. Київ: Мистецтво, 1967. 367 с.
3. Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. Київ: Держ. видав. худож. літ., 1956. 251 с.
4. Білоштан Я. П. За правдиве розкриття образу жандарма в драмі Івана Франка//Наук. зап. 1953. Вип.1. С. 2–23.
5. Борщаговський Ол. Драматичні твори Івана Франка. Київ: Мистецтво, 1946. 125 с.
6. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин. Київ: Рад. письменник, 1988. 215 с.
7. Брюховецька Л. Адаптація чи штурм літературного Евересту? Твори Івана Франка в кіно//Кіно – Театр. 2006. № 6. URL: <http://www.ktm.ukma.kiev.ua>
8. Возняк М. С. З життя і творчості Івана Франка. Київ: Вид-во АН УРСР, 1955. 302 с.
9. Возняк М. До історії тексту «Украденого щастя» Франка//Рад. Львів. 1945. Вип. 2–3. С. 46–57.
10. Ган Я. Источник вдохновления//Театр. 1957. № 5. С. 130–131.
11. Женетт Ж. Фигуры: в 2 томах. Москва: Изд. им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. 944 с.
12. Лотман Ю. Семиотика кино, 1973. URL: [http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lotman\\_yu\\_semiotika\\_kino\\_i\\_problemy\\_kinoestetiki.pdf](http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lotman_yu_semiotika_kino_i_problemy_kinoestetiki.pdf) (дата звернення: 17.11.2016).
13. Маркушевський П. Т. «Украдене щастя» Івана Франка серед творів світової драматургії подібної тематики//Укр. літературознавство. 1978. Вип. 30. С. 35–41.
14. Нечитайло М. Ф. З народних ручаїв. Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1970. 165 с.
15. Овчівєва Л. Сценічне втілення «Украденого щастя» І. Я. Франка у трупі під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого у Київському театрі Миколи Садовського//Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебач. ім. І. К. Карпенка-Карого. 2013. Вип. 13. С. 36–48.
16. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. Москва: Исскуство, 1957. 106 с.
17. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1956. 128 с.
18. Питоева К. В поисках украденного счастья//Театр. 1979. № 12. С. 21–28.
19. Франко І. Украдене щастя. Харків: Фоліо, 2013. 155 с.
20. Шмид. В. Нарратология. Москва: Языки слав. культ., 2003. 312 с.

## References

1. Aizenshtok Iieremiia. Henezys «Ukradenoho shchastia» Ivana Franka. Literaturna krytyka, 1940. №6. S. 2-26.
2. Biloshtan Yakiv. Ivan Franko i teatr. K. : Mystetstvo, 1967. 367 s.
3. Biloshtan Ya. Dramaturhiia Ivana Franka. K. : Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury, 1956. 251 s.
4. Biloshtan Ya.P. Za pravdyve rozkryttia obrazu zhandarma v dramy Ivana Franka. Naukovi zapysky. 1953. Vyp.1, S. 2-23.
5. Borshchahovskiy Ol. Dramatychni tvory Ivana Franka. K. : Mystetstvo, 1946. 125 s.
6. Briukhovetska Larysa. Literatura i kino: problemy vzaiemyn. K. : Radianskyi pysmennyk, 1988. 215 s.
7. Briukhovetska L. Adaptatsiia chy shturm literaturnoho Everestu? Tvory Ivana Franka v kino. Kino – Teatr. 2006. № 6. URL: <http://www.ktm.ukma.kiev.ua>
8. Vozniak M.S. Z zhyttia i tvorchosti Ivana Franka. K. : Vyd-vo akademii nauk URSR, 1955. 302 s.
9. Vozniak M. Do istorii tekstu «Ukradene shchastia» Franka. Radianskyi Lviv. 1945. Vyp. 2-3. S. 46-57.
10. Han Ya. Ystochnyk vdokhnovnovenyia. Teatr, 1957. №5. S. 130-131.
11. Zhenett Zh. Fyhurы. V 2-kh tomakh. Tom 1. M. : Yzdatelstvo ym. Sabashnykovыkh, 1998. 944 s.
12. Lotman Yu. Semyotyka kynо, 1973. URL: [http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lotman\\_yu\\_semiotika\\_kino\\_i\\_problemy\\_kinoestetiki.pdf](http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lotman_yu_semiotika_kino_i_problemy_kinoestetiki.pdf) (data zvernennia: 17.11.2016).
13. Markushevskiy P.T. «Ukradene shchastia» Ivana Franka sered tvoriv svitovoi dramaturhii podibnoi tematyky. Ukrainske literaturoznavstvo, 1978. Vyp. 30. S. 35-41.
14. Nechytaliuk M.F. Z narodnykh ruchaiv. Lviv : Vyd-vo Lvivskoho universytetu, 1970. 165 s.
15. Ovchiieva L. Stsenichne vtilennia «Ukradenoho shchastia» I.Ia. Franka u trupі pid orudoiu P.K. Saksahanskoho i M.K. Sadovskoho za uchastiu I.K. Karpenka-Karoho ta Kyivskomu teatri Mykoly Sadovskoho. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho. 2013. Vyp. 13. S. 36-48.
16. Parkhomenko M. Dramaturhiia Ivana Franka. M. : Ysskustvo, 1957. 106 s.
17. Parkhomenko M. Dramaturhiia Ivana Franka. Lviv : Vyd-vo Lvivskoho un-tu, 1956. 128 s.
18. Pytoeva K. V poiskakh ukradennoho schastia. Teatr, 1979. № 12. S. 21-28.
19. Franko I. Ukradene shchastia. Kh. : Fiolio, 2013. 155s.
20. Shmid V. Narratohyia. M. : Yazuky slavianskoi kulturu, 2003. 312 s.

**Проценко Катерина Володимирівна**, бакалавр, студентка 1 курсу філологічного факультету (магістерський рівень), Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: [procenka17@gmail.com](mailto:procenka17@gmail.com)

**Проценко Екатерина Владимировна**, бакалавр, студентка 1 курса филологического факультета (магистерский уровень), Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: [procenka17@gmail.com](mailto:procenka17@gmail.com)

**Protsenko Kateryna**, student of the philological faculty, Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: [procenka17@gmail.com](mailto:procenka17@gmail.com)

УДК 821.161.2'053–21 Українка.09  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-14

## Мотив гріха в драматургії Лесі Українки: від першотексту до художньої версії

**Т. С. Матвєєва**

*доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: t.matvieieva@karazin.ua; <https://orcid.org/0000-0001-9178-1743>*

**В. С. Бородіна**

*студентка IV курсу філологічного факультету,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: borodina.valeria27@gmail.com*

---

У статті зроблено спробу подати інтерпретацію поняття «гріх» на матеріалі драматичних поем, драматичних етюдів Лесі Українки ранньохристиянської тематики.

Основну увагу в запропонованій студії звернено на витлумачення центрального поняття – «гріх», підґрунтям для чого стали Святе Письмо, Закон Божий, спеціальні довідкові видання – біблійні енциклопедії, словники.

Аналіз художніх творів здійснено на змістовітному й формотвірному рівнях з урахуванням проблемно-тематичних комплексів, особливостей вибудовування образної системи (протистояння за ознаками віросповідання, віку, суспільного статусу), сюжетно-композиційних конструкцій (тип конфлікту, особливості його розгортання, вирішення, роль ремарок, структуротвірна роль мотиву гріха тощо), поетики характеротворення (градація, контраст).

Визначено перспективу подальших досліджень у цьому напрямі: вихід на творчість української мисткині загалом (лірика, ліро-епос, драма, проза, зокрема й фрагментарна); глибше, переконливіше осягнення її художнього доробку в літературному контексті початку ХХ століття і в наступні періоди; змога апелювати до архетипних первнів, культурних кодів.

**Ключові слова:** Лесья Українка, драматична поема, драматичний етюд, християнство, язичництво, мотив, гріх

**Матвєєва Т. С., Бородіна В. С. Мотив греха в драматургии Леси Украинки: от первичного текста к художественной версии**

В статье предпринята попытка интерпретации понятия «грех» на материале драматических поэм, драматических этюдов Леси Украинки раннехристианской тематики.

Основное внимание в предлагаемой студии уделено истолкованию центрального понятия – «грех», основой которого стали Святое Писание, Закон Божий, специальные справочные издания – библейские энциклопедии, словари.

Анализ художественных произведений включал содержательный и формообразующий уровень: исследование проблемно-тематических комплексов, особенностей выстраивания системы образов (противопоставление по признакам вероисповедания, возраста, общественного статуса), сюжетно-композиционных конструкций (тип конфликта, особенности его разворачивания, решения, роль ремарок, структурообразующая роль мотива греха и так далее), поэтики характерности (градация, контраст).

Обозначена перспектива дальнейших изысканий в этом направлении: творчество украинской писательницы в целом, более глубокое, убедительное осмысление ее художественного наследия в литературном контексте начала ХХ века и в последующие периоды; возможность апеллировать к архетипам, культурным кодам.

**Ключевые слова:** Лесья Украинка, драматическая поэма, драматический этюд, христианство, язычество, мотив, грех

**Matvieieva T. S., Borodina V. S. A sin in dramatic art by Lesya Ukrainka: from primary literature to the art version**

The article represents an attempt to provide an interpretation of notion "sin" based on dramatic poems and dramatic sketches on early Christianity by Lesya Ukrainka. Choosing such an aspect is determined by lack of attention from literary critics who up to now either avoided it in spite of the evident need for interpretation or interpreted it from atheistic positions or treated this problem as one of the many factors not emphasizing it on purpose.

The main attention in the present research is paid to the interpretation of a central notion "sin" based on the Bible, the Law of God, special reference books such as encyclopedias and dictionaries on the Bible. Since the analyzed works represent a monotheistic and polytheistic ideology we considered it necessary to compare the understating of a sin in Christianity and paganism, using for this material collected by F. Zelinsky, G. Lozko, S. Sviridova and others.

The analysis of fiction books is done on content-creative and shape-creative levels taking into account problematic and thematic complexes, peculiarities of building an image system (opposition of religion, age, social status), plot and composition structures (type of conflict, peculiarities of its development, solution, role of remarks, structure-creative role of a sin etc.) poetics of character creation (gradation, contrast).

The importance of sin in understanding the works by Lesya Ukrainka has been concluded: we are convinced that it is about the synthesis of philosophical and esthetic and philosophical and psychological levels of understanding human nature ambivalent by its essence, whose display depends of understanding the priorities in the dyad material / spiritual which means either seduction and a sin or conservation of internal beauty.

The perspective of further research has been determined: general analysis of works by Ukrainian writer (lyrics, lyrico-epos, drama, prose in particular fragmentary); deeper, more persuasive understanding of a literary contribution to the literary context at the beginning of the XX century and in further periods; an ability to appeal to archetype origins, cultural codes.

**Key words:** Lesya Ukrainka, dramatic poem, dramatic sketch, Christianity, paganism, sin

Творчий доробок Лесі Українки завжди був об'єктом вивчення критиків і літературознавців і розглядався більш-менш повно. Проте, як це не парадоксально, але існують протилежні погляди на витлумачення змісто- й формотвірних його складників. Так, джерела радянського періоду акцентують на соціальності художньої спадщини письменниці, її реалістичних пріоритетах, прикладом чого є ототожнення образів перших християн із революціонерами (О. Бабишкін, І. Головаха, І. Журавська, М. Зеров та інші). Натомість у сучасних джерелах наголошується на власне естетичних, психологічних аспектах зробленого Лесею Українкою: ідеться про ніцшеанські, феміністичні первні творчості, глибше вивчення поетички характеротворення, архетипну, мотивну основу зокрема й драматичних творів (В. Агеєва, Л. Демська, І. Дзюба, О. Забужко, М. Моклиця та інші).

Наприклад, В. Агеєва, А. Бичко, М. Кармазіна, М. Моклиця однак стійкі в тому, що Леся Українка переглядала ідеї християнства, спираючись на традиції ніцшеанства [5, с. 60; 1, с. 218, 226; 12, с. 285; 14, с. 47], адже християнство «через співчуття примножує страждання, неприйнятне для української авторки» [1, с. 218]. І. Бетко зазначає: «фактично всі дослідники сходяться на тому, що біблійні теми Леся Українка розробляла в тісному зв'язку з болючими проблемами тогочасної дійсності – національними, суспільно-політичними, філософсько-гносеологічними тощо» [2, с. 28]. «На національному рівні письменниці... звертаючись до книг Старого Завіту, вбачала в них вираз почуттів пригнобленого народу, що конче прагне свободи. На загальнолюдському рівні основним мірилом морально-етичних цінностей виступає Новий Завіт» [2, с. 36]. А. Бичко доходить висновку, що саме в творах на біблійну тематику «Леся немов водночас проживає своє власне становлення» [5, с. 45], «часто ставить проблему незбігу біблійних моральних постулатів та особистого етичного досвіду, етичного вибору конкретної людини» [1, с. 219].

Загалом можемо констатувати, що обраний нами предмет вивчення – біблійна мотивіка – досліджений недостатньо, що й визначило актуальність нашого звернення до нього. Відповідно, метою пропонованої статті (з огляду на її обмежений обсяг) є аналіз одного біблійного мотиву, мотиву гріха, на прикладі драматичних поем, етюдів Лесі Українки «Одержима», «Йоганна, жінка Хусова», «На полі крові», «Адвокат Мартіан», «Руфін і Прісцилла». Напрацьований матеріал є досить об'ємним, відтак, зосередимо увагу переважно на

останньому творі, адже саме він залишається найменш вивченим.

Проте перш ніж звернутися до тексту, зауважимо: оскільки серед аналізованих творів є такі, в яких ідеться про протиборство християнства і язичництва, вважаємо за необхідне з'ясувати семантику поняття «гріх» у християнській та язичницькій традиції, виділивши їхні спільні та відмінні риси. За Святим Письмом, гріх – це «беззаконня, яке заслуговує на відплату». Первородний гріх – це гріхопадіння перших людей, що скуштували плід забороненого дерева. Гріх поширився через них на їхніх нащадків – усе людство, й люди стали смертними [Бут. 3; Іов. 14:4, 15:14; Пс. 51:7; Рим. 5:12]. Також це братовбивчий гріх Каїна [Бут. 4:10–16]; гріховність Содоми й Гоморри [Бут. 18:20; 19:13]; невчасна сплата заробітку [Втор. 24:14–15; Посл. Як. 5:4]; пожадливість, що породжує смерть [Рим. 7:8; Посл. Як. 1:14–16]; «погорда любов'ю Божою» [Іс. 1:2–3]. Загалом гріх трактується як «переступ закону», що його (переступ) добровільно обирає людина [Сир. 15:14–17; Рим. 5:14; 1 Йоан. 3:4]. Причиною гріхів може бути і язик, що призводить до безконтрольних слів [Посл. Як. 3:1–12].

Згідно з біблійним канонам, «всяка несправедливість – гріх, але є гріх, що не веде до смерті» [1 Йн. 5:17]. «Учинки ж тіла явні: розпуста, нечистота, розгнузданість, ідолослужба, чари, ворогування, свари, заздрість, гнів, суперечки, незгоди, ересі, зависті, пияцтво, гульня і таке інше, про що я вас попереджаю, – як я вже й раніше казав, що ті, що таке чинять, Царства Божого не успадкують» [Гал. 5:19–21]. Переступивши межу, покладену заповіддю Божою, людина відійшла своєю душею від Бога... утворила для себе оманливе зосередження в собі самій, замкнула себе в пітьмі чуттєвості, в грубості матерії» [8, с. 78], адже «гріх народжується в чуттєвості – прагненням до приємних відчуттів, до розкошів, у серці – прагненням насолоджуватися безрозсудно, в розумі – мріянням пихатого всезнайства, й, отже, проникає в усі сили єства людського» [8, с. 78]. Смертними гріхами, тобто такими, що призводять до загибелі душі, є гордість, заздрість, ненажерливість, блуд, гнів, жадібність, смуток.

Господь прощає гріх, беззаконня [Вих. 34:7; Пс. 32:5; Іс. 43:25; Єр. 33:8; Міх. 7:18–19; Мт. 9:2; Лк. 7:47–49]. Очищення від гріха відбувається після його визнання [1 Йн. 1:9], щирої сповіді [Пс. 32:5], любові й віри [Лк. 7:47, 50]. «Самогубство – найстрашніший з усіх гріхів, вчинених проти шостої заповіді, бо в самогубстві, крім гріха убивства, є ще тяжкий гріх – відчай, ремствування на Бога і зухвалий бунт проти провидіння Божого. Крім того, самогубство

виключає можливість покаяння» [8, с. 530]. Отже, самогубство не може бути прощене й відпущене.

«Новий Заповіт говорить про подолання гріха через жертву Ісуса Христа» [3; 4]. «Ісус проголошує Царство Боже [Мк. 1:15], для настання якого необхідно покаяння» [3]. За дорученням Батька Ісус долає гріх через прощення [Мт. 9:2]. Христос у праві робити це, оскільки бере на себе гріх світу [Ін. 1:29—36; 1 Ін. 1:7]. Цим Він дарує людині повну свободу [Ін. 8:34—36]. Своєю діяльністю Ісус розділяє людство, закликаючи кожного прийняти рішення, на чийому він боці [Ін. 9:41]. Той, що Його відкидає, обирає смерть [Ін. 8:24]; той, що сповідується Йому в своїх гріхах, отримує прощення [1 Ін. 1:9]» [3].

В язичницькій традиції немає чіткого канону, що й породжує складнощі аналізу обраного нами аспекту. Існують протилежні погляди на поняття «гріх» у багатобожжі. У працях деяких дослідників простежується думка: у давніх уявленнях людей «існує відносна байдужість до поділу на злих і добрих духів, адже Добро і Зло, яке приносять духи, визначається не стільки природою самих духів, скільки ставленням до них людини», – так зазначають І. Борисюк, Г. Лозко, С. Свиридов стосовно слов'янської міфології [6, с. 75; 13, с. 23—24; 15]. На противагу зазначеному підходу існує інший погляд: «уже первісна людина добре бачила боротьбу Добра й Зла в світі, сприймала її до свого світогляду й достосовувалася до неї в своєму житті» [11, с. 91]. «Гріх – дія, стан і поведінка, що порушують релігійну моральність і християнський закон» [7, с. 544]. А принципи світоустрою язичництва не перетинаються з догматами [21; 15]. Гріхом у язичницькому світогляді вважалося недотримання клятви богам і пращурам. «Невиконання такої клятви... було найстрашнішим для честі людини ударом» [21]. С. Свиридов доходить висновку: «поняття гріха як такого не існувало, і всі помилки були умовними» [15].

Стосовно релігії античності (оскільки в творах авторки йдеться саме про неї) маємо такі відомості. Єпископ Хрисанф, посилаючись на Баумстарка, стверджує: «грецька мова не мала специфічного терміна для позначення того, що ми називаємо гріхом» [20]. Дослідник обстоює думку: гомерівській епосі не притаманний дуальний світогляд, а «все, що є в людині, від богів, і вони винні в людських діях» [20]. «Гріх визнається, але не в значенні невиконання вимог морального закону й ухилення від природної норми дій; він є крайністю тих же природних дій, джерело яких саме в собі є святим і законним. Злочинном уважається або порушення справедливості стосовно богів, які вищі за людину... або порушення справедливості стосовно людей; за це звеличування боги й карають людей» [20]. Орфіки вважали, що людина – єдність божественного, діонісового, і

злого, титанічного, первнів. У послідовників цього вчення виробився погляд на життя людини як на «терени покаяння й очищення для духу, що шукає звільнення від чуттєвості та гріха» [20; 10]. «Метою життя кожної людини має бути остаточне звільнення тієї її частини, що в ній живе, і її упокоєння в... Діонісі» [10]. «На цьому ґрунті постало й містичне значення Діоніса як визволителя душ від пут гріха та пристрасті» [20]. «Перебування в царстві Персефони перед новим втілення розуміється як час очищення від гріхів життя» [10]. Детально розглядав уявлення про гріх за гомерівських часів (VIII ст. до н. е.) Ф. Зелінський. «Спочатку бог турбується тільки... про сакральну повинність людини, тобто виконання нею її обов'язку щодо нього, бога; потім він розповсюджує свою турботу й на ті людські стосунки, що через слабкість одного легко призводили до спокуси зловживання силою – ставлення дітей до старих батьків, господаря до беззахисного гостя. І, нарешті, весь моральний обов'язок людини стає предметом божої оріс» (оріс – думка) [10]. Аналізуючи образи «Ліади» й «Одіссеї», дослідник доходить висновку: «Гомер уявляв собі людську волю цілком вільною» [9]. Проте персонажі обох творів проходять шлях від майже повної залежності від волі богів до самостійної відповідальності за свої вчинки. Розглядаючи «гріх», Ф. Зелінський використовує поняття про Ату (ату), що «зводиться до простої помилки при підведенні “балансу”» [9]. «Ата» вживається у двох значеннях: 1) божественна, ірраціональна сила; 2) поняття, близьке до моральності (сумніви, пихата впевненість). «Найтяжча й фатальна з усіх “ат” та, через яку розпалася війна, “ата” Паріса та Гелени» [9]. «Це – первородний гріх гомерівської епохи, той гріх, що зрушив колесо долі, так само, як гріх первозданного подружжя... в Едемі» [9]. Дослідник зазначає: «чеснота зумовлюється розумом, чеснота є знанням» [9]. Якщо продовжувати думку, маємо: зло (гріх) – це незнання, гріхи спричинені недостатністю знань. «Яке ж джерело гріха? Для щасливого – це оманлива впевненість, що його щастя його ніколи не залишить; для нещасного – це... впевненість, що нещастя – не Боже випробування за його гріхи, а тимчасова негода», що є випадковою [9]. «Тільки через цю впевненість людина не бачить великої правди життя, що охороняється Богом, непорушний моральний закон, через який гріх тягне за собою кару, – й у цій сліпоті її слабкість» [9]. Можна підсумувати: боги – джерело блага, вони спрямовують людину на правильний шлях, а джерелом зла є сама людина.

Отже, на нашу думку, різні погляди щодо поняття «гріх» у язичництві виникли через те, що дослідники аналізували певний окремий період розвитку цієї релігії. Якщо ж «гріх» розглядати в діяхоронії, матимемо таке: на початкових етапах існування суспільства такого поняття не було, адже світ і людина в ньому уявлялися

гармонійною єдністю, людині не була притаманна дуальна свідомість, Добро і Зло чітко не поділялися. Із часом з'явилися певні уявлення про полярність світу, а відповідно й поняття про гріх, що здебільшого пов'язувалося з недотриманням богослужбового культу. Ще пізніше формується погляд на людину як на самостійну істоту, що відповідальна за себе. Так поняття гріха поступово пов'язується з нормами поведінки, стосунками людини з оточенням. Однак кодифікованого й унормованого поняття про гріх у язичницькій свідомості не сформувався.

Спираючись на Святе Письмо, подібні етапи розуміння гріха спостерігаємо й у християнстві. Однак із тією відмінністю, що в цій релігії воно чітко визначене.

В обох релігіях гріховною вважається самовпевненість людини, відкидання Бога, крайнощі; гріховна ж людина тоді, коли покладається виключно на свої уявлення про Добро і Зло, свої бажання, емоції.

Звернімося до аналізу художнього відтворення основних характеровітвірних складників поведінкових моделей головних персонажів. Усі вони постають уже сформованими особистостями, але переживають внутрішні суперечності, що провокує емоційну напругу, дисгармонію, наближені через розпач, ненависть, пристрасть до межі, за якою – гріх. Однак виявлено це від абсолютної ненависті й нерозуміння хибності обраної стратегії (Юда, Міріам) до шляху провітлення (Прісцілла). У цій парадигмі важливого значення набуває своєрідність хронотопу. Окреслюється перспектива: часи Христа/незабаром після Воскресіння («Одержима», «На полі крові») – через деякий час після Воскресіння («Йоганна, жінка Хусова») – за 2–3 століття після Різдва Христового («Руфін і Прісцілла», «Адвокат Мартіан»). Чим християни ближче до розуміння його суті. Спільним для персонажів є пошук себе у вірі, але в деформованій у їхньому світогляді. І в цьому парадокс.

Одним із найяскравіших образів є образ Міріам («Одержима»). Мотив гріха є провідним у драматичній поемі, що зрозуміло вже із заголовку. Міріам постає як «одержима духом» у першій ремарці й так само характеризується наприкінці (статичність характеру), тобто нею керує не тверезий розум, а загострене почуття, вона позбавлена цілісності. Міріам відкидає Бога, тому що керується виключно своїми емоціями, хоча сама перекладає відповідальність за власний стан навіть на природні явища: «Певне, дух/Мене сюди завів на певну згубу» [17, с. 228]. Вона не розуміє величі Спасителя, Божий промисел Міріам уважає карою: «...О, яка ж то кара/Месією, що світ рятує, бути!» [17, с. 228], а самого Бога – жорстокою, караючою силою: «Сам Вельзевул, напевне,/Почув би милосердя» [17, с. 241].

Від основ християнства Міріам відходить, що видно зі слів: «О, я вірю,/Без краю вірю в тебе, Сине Божий,/Та я не вірю в себе! Я не вірю,/Щоб я могла твої слова прийняти» [17, с. 232–233]. Вона в такий спосіб заперечує й свою віру в Месію. Без Бога людина приречена на існування в світі власних уявлень про добро і зло, а це небезпечно, бо в гордині – смерть. Тут необхідно згадати: «Люби Господа, Бога твого, всім твоїм серцем, усією твоєю душею і всією думкою твоєю: це найбільша і найперша заповідь. А друга подібна до неї: Люби ближнього твого, як себе самого. На ці дві заповіді весь закон і пророки спираються» [Мт. 22:37–40]. Тож визначальною у християнському світогляді є любов до Бога, що виявляється в любові до себе й оточення. Те саме можна сказати й про віру. Натомість Міріам уже не вірить у себе, а значить – у Бога, ненавидить оточення – ворогів Христа, а значить не приймає фундаментальні постулати християнства. Прагнучи протистояти натовпу ворогів, Міріам стає його частиною. Почуття ненависті Міріам виписане Лесею Українкою за допомогою висхідної градації: вороги Христа – Його учні – натовп – Закон Небесний.

Поряд із запеклою та пристрасною Міріам ставимо й Парвуса («Руфін і Прісцілла»). Полярність позицій Руфіна та Парвуса оприявнюється в їхньому діалозі, між ними – Прісцілла, вірна християнству, яка, однак, виявляє більше стриманості, ніж Парвус. Обидва персонажі категорично обстоюють свої позиції, проте наскільки така поведінка Руфіна пасує його світогляду, настільки ж вона суперечить моральним законам християнства, послідовником яких позиціонує себе Парвус. Тож останній суперечить сам собі, адже він ненавидить супротивника. Парвус ревно обстоює свою віру, християнську церкву, проте береться судити Руфіна. Нападам із його боку згодом піддається й Люцій. Загалом присутність Парвуса в творі можемо означити за аналогією до функції лакмусового папірця, що, загострюючи стосунки громади, виводить їх на інший щабель, ніби викриваючи кожного.

З іще більшим запалом дискутує Нартал, що прийняв християнство позірно. У в'язниці він розкривається вповні, коли, захлинаючись від ненависті, звинувачує людей і світ у власному рабському статусі. Персонаж хибно розуміє християнство, вважаючи, що коритися слід людям, а не Богові. Тож Нартал убачає в цій релігії засіб підкорення світу. Віра для нього не стає рятунком, адже сам він внутрішньо залишається рабом: «ти навернув мене у християнство./Тоді-то й почалася повна влада,/Безмежне панування надо мною» [18, с. 202], прагне помсти. Отже, за Святим Письмом, Нартал є грішником, бо «не навчився ворогів любити».

Згадані персонажі дещо подібні до Міріам, теж затятої у власному розумінні догматів віри,



без опертя на її єдино правильне підрунття – любов і прощення.

Щодо Парвуса, то припущення про розбалансування його психіки під впливом наслідків гонінь на християнство підтверджується Єпископом у четвертій дії: «Він одержимий» [18, с. 275]. Відтак убачаємо прояв гордині в рішенні персонажа відкинути пропозицію Єпископа піти рятувати з ним віру заради збереження, на його думку, Божого духу в собі. Надалі гординя Парвуса посилюється, про що свідчить його відповідь Теофілу: «Я Бога слухаю, а не тебе» [18, с. 280]. Персонаж «забув», що любов до Бога виявляється тільки через любов до людей. Він не поважає й іншу віру, на суді плює на римські святині. На нашу думку, попри полярність поглядів Парвуса (почувається обраним Христом, вищим за громаду, прагне дорівнятися Богові) і Нартала (абсолютне зречення християнства, відкидання його основ), вони обидва відходять від віри, вдаючись у крайнощі.

Так само запальним, запеклим у своїх поглядах, як Міріам і Парвус, є Ардент – персонаж драматичної поеми «Адвокат Мартіан». Він не поважає інших релігій, розбиває олтар і статую цезарського культу. Подібно й Мартіан, ніби боронячи церкву, залишає Ардента, сина свого друга, помирати. Паралеллю тут є епізод із «Руфіна і Прісцілли». Фортунат, один із затриманих, під зовнішнім і внутрішнім тиском зрікається віри заради сім'ї перед стратою. Обидва згадані персонажі не знаходять компромісу, обирають кожен свій пріоритет. Фактично маємо суперечність між церковним каноном про любов до ближнього (незалежно, чи друга, чи ворога, чи одновірця, чи іншої віри) – людини взагалі – й інтерпретацією постулату самою людиною. Соціальні суперечності накладають відбиток на світогляд, викривлюють світобачення, відповідно, людське ество деформується внаслідок вибору на користь минушого. Звідси – роздвоєння через неможливість узгодити духовне й тілесне, віру й соціальну мораль.

Подібних до описаного вище епізоду багато в аналізованих творах. Так, Міріам наділена егоїстичною натурою. У чомусь подібною до останньої є Прісцілла, з тією різницею, що її зятятість м'якша, не є безапеляційною, вона прагне вислухати, зрозуміти співбесідника чи опонента, проте без прийняття того, що інший може залишитися з незмінними переконаннями. І в цьому зрештою її слабкість. Попри складний, тернистий шлях у боротьбі за християнську віру, вона виявляє стійкість до кінця, отже, помирає чистою. Однак ціна чистоти зависока: хіба тільки смертю потрібно доводити віру, чи не прийнятнішим був би шлях порозуміння – поступового й ненав'язливого? Питання щодо образу Прісцілли залишається риторичним. Аналізуючи свої почуття, вона вбачає в собі прояв гордині – одного з гріхів: «Може, се й гординя, –

Нехай Господь простить мені за неї!» [18, с. 109]. Для неї Закон – найвищий суддя, тому аби його не порушувати, відмовляється від допомоги Руфіна, чим, зрештою, й порушує закон. Прісцілла подібна до Мартіана своїм прагненням служити вірі, здатністю бачити вищу за зовнішні атрибути красу. Однак неспроможність служити двом богам, бути християнкою таємно наближає Прісціллу до Аврелії. Для Мартіана, так само як і для Прісцілли, віра понад усе, він стійко служить їй до кінця, жертвуючи особистим щастям. Проте його шлях – потайна віра, натомість для Прісцілли це неприпустимо. Найвищою цінністю для останньої є християнська церква: «Для мене церква дорога, як мати, Як рідна мати; все, що їй на шкоду, Болить мене, і мучить, і турбує» [18, с. 184]; для Руфіна ж такою цінністю є Прісцілла. Жертва Прісцілли заради віри, Руфіна – заради дружини. Жінка залишається вірною Богові, але людям не кориться. У цьому ми вбачаємо опозиційність Прісцілли до образу Йоганни. Попри все стосунки Руфіна та Прісцілли базуються на вільному виборі бути разом, позбавлені недомовленостей, у шлюбі вони рівноправні (щоправда, кожен прагне переконати іншого в єдиноправильності власного способу життя). Але шлюб Хуси та Йоганни таким не є: це абсолютне підкорення через приниження без права на порозуміння.

Окремо стоїть образ Руфіна. Персонаж не є адептом язичництва, заперечує він і абсолют авторитету цезарів, визнає тільки філософів. Згодом Руфін все ж відмовився від язичницької віри, однак це відмова своєрідна, що засвідчує епізод фіналу четвертої дії, коли Теофіл пропонує Руфінові прийняти хрещення, він же (Теофіл) має стати хрещеним батьком новонаверненого. Перед обрядом Єпископ переконує головного персонажа очиститися від гріха, сповідатися, на що Руфін відповідає: «Я звик про себе завжди дбати сам» [18, с. 278]. Він залишається зі своїми поглядами, християнство не приймає, а помирає, приймаючи вибір дружини. Також смерть для нього – покарання за його бездіяльність у боротьбі з тиранією. Трагізм такої жертви посилюється не прийняттям її дружиною, хоча підсвідомо вона вірить, що після фізичної смерті Руфін збагне «вічну правду» і їхні душі поєднаються на небесах. Однак останні репліки головних персонажів підкреслюють полярність їхніх позицій, сподівань. Руфін: «Прощай, мій Риме, хутко й ти загинеш» [18, с. 324], Прісцілла: «Хай Бог тебе рятує, рідний люде» [18, с. 324]. Таким чином, фізичну смерть Руфіна можна розглядати як трагічний фінал краху його світогляду, переконань. Прісціллина ж смерть є початком нового вічного життя.

У драмі «Руфін і Прісцілла» згадується біблійний епізод навернення язичника та запеклого противника послідовників Христа Павла в християнську віру, з яким пов'язані сумніви Руфіна в адептах цієї віри: «В них розум

є, але якийсь непевний,/Немов багаття з дерева  
сирого,/Що більше з нього кіптяви, ніж  
світла;/Тепла теж мало. Справді,  
християни/Лагідні понад людську міру й  
звичай,/А добрості в них щирої немає,/Вони не  
людяні, вони нічого/Дарма не роблять – все за  
надгороду,/Та ще й не за малу, за вічне щастя/на  
небесах!» [18, с. 186]. У цьому теж є частина  
правди, адже йдеться про людський загал, у якому  
є ті, хто жертвою «служить» Богу,  
є безкорисливими у творенні добра; однак немало й  
тих, хто приймає віру позірно, справді очікує  
винагороду за добрі справи, не розуміючи, що  
тільки віра духовна, сердечна, позбавлена  
матеріальних нашарувань, привнесених способом  
існування соціуму, стає запорукою справжності  
переконань.

До певної міри й спосіб життя Мартіана, його  
дітей можна вважати віровідступництвом, отже,  
гріхом, хоча це й страждання за віру. Проте не все  
так однозначно: Мартіан прихованою вірою  
насправді рятує своїх однодумців.

Натомість через неможливість відкрито  
виявити свою віру Аврелія зневіряється, стаючи  
через це грішницею. Вона каже, що її віра та  
любов мертві, що фактично є проявом зневіри –  
одного з тяжких гріхів. Думки Аврелії подібні до  
думок Руфіна про те, що не може справжня віра  
бути вбрана в погані шати. Вона, як і Прісцілла,  
не може таємно служити Богові. Ціна за «віру»  
для Аврелії – краще, яскравіше життя. Тут ми  
проводимо паралель із образом Юди («На полі  
крові»), що за свою «віру» так само прагнув  
отримати винагороду. Крім того, Аврелія нібито  
заперечує рабство, проте тлумачить його як  
служіння батькові, його ідеалам (не Богу!), тож  
обирає черговий хибний шлях, рятуючись, на її  
думку, від рабства. Насправді ж рабство духу  
притаманне як рабам, так і вільним людям. Тут  
згадаємо образ Нартала, відпущеного раба, що не  
прийняв нової віри та духом залишився рабом.

Мотив таємного служіння наявний у двох  
аналізованих творах. Прагнучи розібратися в  
складному світі дорослих, Аврелія називає  
«грішною» свою думку про те, що, таємно

служачи Богові, вони насправді не долучаються  
до віри. Основою християнства є любов до Бога,  
що має виявлятися через любов до людей. Тож у  
словах Аврелії певна рація є. Для Мартіана  
поняття безгрішності й ідолянства є  
антитетичними. Але вона не розуміє, чому віру  
потрібно приховувати, адже Бог створив людину  
чистою, досконалою, надлив її свободою вибору,  
значить, вірячи, людина славить Творця, і  
приховувати свою радість через єднання з Ним –  
недобре.

Отже, в обраних нами для аналізу творах  
змальовано світ хаосу, гріховний світ, де люди  
втратили здатність до взаєморозуміння. Очевидно,  
що мікрокосми більшості з них неупорядковані,  
деформовані через спотворені ідеали, відтак  
людиною й володіє гріх. У драматичних поемах,  
етюдах Лесі Українки мотиву фемі гриха  
репрезентовано мотивами відречення, гордині,  
ненависті, гніву, зневіри, зради, грабіжництва.  
Персонажі або відходять від Закону Божого  
(Міріам, Юда), або сприймають його спотворено  
(Йоганна), або ж усвідомлено чи неусвідомлено  
«вивищуються» над Ним. Причини цього –  
в самій людині, в її психології, найперше – в  
прагненні перекласти відповідальність за власні  
слова й вчинки на оточення (Юда, Міріам,  
Йоганна). Перспектива їхньої долі сумна: на  
рятунок душі годі й сподіватися, адже немає  
визнання своєї гріховності, відповідно, щира  
сповідь стає неможливою, а любов і віра  
не можуть жити в такій душі. Окремо стоїть образ  
Прісцілли, що приймає Бога в серце, живе за Його  
законами. Мартіан так само служить вірі,  
християнській церкві. Однак усі персонажі є  
нещасливими через неможливість (небажання)  
зрозуміти єдність земного й небесного, відійти від  
безапеляційності власних суджень про догмати  
віри.

Отже, впевнені, що обраний нами ракурс  
дослідження є перспективним, оскільки дозволяє  
глибше, переконливіше аналізувати мотивну  
структуру творів, вийти на архетипні первні в  
осягненні художньої моделі світу.

## Література

1. Агеева В. П. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. 2-ге вид., стереотип. Київ: Либідь, 2001. 264 с.
2. Бетко І. П. Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки (Проблемний огляд)//Слово і час. 1991. № 3. С. 28—36.
3. Библейская энциклопедия Брокгауза. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/biblejskaja-entsiklopedija-brokgauza/1107>
4. Библейский словарь: Энциклопедический словарь/сост. Эрик Нюстрем; пер. со швед. под ред. И. С. Свенсона. Санкт-Петербург: Библия для всех, 1998. 532 с. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-nustrema/569>
5. Бичко А. К. Леся Українка: Світоглядно-філософський погляд. Київ: Укр. центр духовн. культ., 2000. 186 с.

6. Борисюк І. В. Філософське осмислення проблеми тілесності в християнській культурі//Антологія християнства: хрестоматія з релігієзнавства та культурології/збір і упоряд. джерел та матер.: доктор філос. наук. Г. С. Лозко. Київ: КМПУ ім. Б. Д. Грінченка, 2009. С. 73—79.
7. Грех//Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти тт./под общ. ред. Н. И. Толстого. Москва: Ин-т славяновед. РАН, 1995—2012. Т. 1: А—Г. 584 с.
8. Закон Божий: підручник для сім'ї та школи. 3-тє вид./Серафим Слобідський; ред. О. Вакуленко. Київ: Видання Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2003. 654 с.
9. Зелинский Ф. Ф. Возникновение греха в сознании древнейшей Греции. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://relig-library.pstu.ru/modules.php?name=1695>
10. Зелинский Ф. Ф. Древнегреческая религия. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://www.e-reading.club/book.php?book=87005>
11. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: історично-релігійна монографія/Митрополит Іларіон (І. Огієнко). Київ: Обереги, 1992. 424 с.
12. Кармазіна М. С. Леся Українка/за заг. ред. В. Смолій; гол. ред. В. Литвин; редкол.: І. Дзюба. Київ: Альтернативи, 2003. 416 с.
13. Лозко Г. Українське язичництво. Київ: Укр. центр духовн. культ. 1994. 98 с.
14. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму). Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. 241 с.
15. Свиридов С. Понятие греха в славянском язычестве. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://www.slavyarmarka.ru/ponjatie-greha-v-slavjanskom-jazychestve/>
16. Святе Письмо Старого та Нового Завіту: повний переклад здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами о. Іваном Хоменком. Видавництво оо. Василіян (Рим), 2007. 1125 с.; 321 с.
17. Українка Леся. Поезія. Драматичні твори/ред. Є. І. Мазніченко; уклад. А. Я. Бельдій. Київ: Наук. думка, 2004. 382 с.
18. Українка Леся. Твори: в 10 т./ред. О. І. Корженевич. Київ: Дніпро, 1964. Т. 4: Драматичні твори. 334 с.
19. Хрисанф, єпископ (Ретивцев). Релігії древнього мира в их отношении к христианству: в 3 т. Т. 2. Релігії Єгипта, семитических народов, Греции и Рима. Електронний ресурс. Режим доступу: [https://azbyka.ru/otechnik/Hrisanf\\_Retivcev/religii-drevnego-mira-v-ih-otnoshenii-k-hristianstvu/](https://azbyka.ru/otechnik/Hrisanf_Retivcev/religii-drevnego-mira-v-ih-otnoshenii-k-hristianstvu/)
20. Ясноок А. Що таке «гріх» і що означало це поняття в язичницькій Русі? Електронний ресурс. Режим доступу: <https://www.ridivira.com/uk/suspilstvo/shcho-take-hrih-i-shcho-znachylo-tse-poniattia-v-iazychnytskii-rusi>

## References

1. Ageyeva V. P. Poetesa zlamu stolit. Tvorchist Lesi Ukrayinky v postmodernij interpretaciyi. 2-ge vyd., stereotyp. Kyiv: Lybid, 2001. 264 s.
2. Betko I. P. Bibliya yak dzherelo idej u tvorchosti Lesi Ukrayinky (Problemnyj oglyad). *Slovo i chas*. 1991. № 3. S. 28—36.
3. Biblejskaya encyklopediya Brokgauza. Url: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/biblejskaja-entsiklopedija-brokgauza/1107> (data zvernennya: 23.02.2019).
4. Biblejskij slovar: Encyklopedicheskij slovar/sostavyl Erik Nyustrem; perevod so shved. pod red. I. S. Svensona. Sankt-Peterburg: Bibliya dlya vseh, 1998. 532 s. Url: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-nustrema/569> (data zvernennya: 23.02.2019).
5. Bychko A. K. Lesya Ukrayinka: Svitoglyadno-filosofskij poglyad. Kyiv: Ukrayinskyj Centr Duhovnoyi kultury, 2000. 186 s.
6. Borysyuk I. V. Filososfske osmyslennya problemy tilesnosti v hrystyyanskij kulturi//Antologiya hrystyyanstva: hrestomaytiya z religieznastva ta kulturologiyi/zbir. i uporyad. dzherel ta materialiv: doctor filol. nauk G. S. Lozko. Kyiv: KMPU im. B. D. Grinchenka, 2009. S. 73—79.
7. Greh//Slavyanskije drevnosti: etnolingvisticheskiy slovar v 5-ti tt./pod obsch. red. N. I. Tolstogo. Moskva: Institut slavyanovedeniya RAN, 1995—2012. T. 1: A—G. 584 s.
8. Zakon Bozhij: pidruchnyk dlya sim'yi ta shkoly/Serafym Slobidskij; red. O. Vakulenko. 3-te vyd. Kyiv: Vydannya Ukrayinskoyi Pravoslavnoyi Cerkvy Kyuyivskogo Patriarhatu, 2003. 654 s.
9. Zelynskyj F. F. Vozniknovenie greha v soznanii drevnejshej Grecyy. Url: <http://relig-library.pstu.ru/modules.php?name=1695> (data zvernennya: 24.02.2019).
10. Zelynskyj F. F. Drevnegrecheskaya relygyya. Url: <https://www.e-reading.club/book.php?book=87005> (data zvernennya: 24.02.2019).
11. Parion, mytropolyt. Dohrystyyanski viruvannya ukrayinskogo narodu: istorychno-religijna monografiya/Mytropolyt Parion (I. Ogiyenko). Kyiv: Oberegy, 1992. 424 s.
12. Karmazina M. S. Lesya Ukrayinka/pid zag. red. V. Smolij; gol. red. V. Ly`tvyn`n; redkol.: I. Dzyuba. Kyiv: Alternatyvy, 2003. 416 s.
13. Lozko G. Ukranske yazychnyctvo. Kyiv: Ukr. centr duxovn. kultury. 1994. 98 s.
14. Moklitsya M. Estetyka Lesi Ukrayinky (kontekst yevropejskogo modernizmu). Luczk: Volynskij nacionalnyj universytet im. Lesi Ukrayinky, 2011. 241 s.
15. Sviridov S. Ponyatyte greha v slavyanskom yazyichestve. Url: <https://www.slavyarmarka.ru/ponjatie-greha-v-slavjanskom-jazychestve/> (data zvernennya: 23.02.2019).
16. Svyate Pysmo Starogo ta Novogo Zavitu: povnyj pereklad zdiysnenyj za oryginalnymy yevrejskimy, aramijskymy ta greckymy tekstamy o. Ivanom Homenkom. Vydavnyctvo oo. Vasyliyan (Rym), 2007. 1125 s.; 321 s.

17. Ukrayinka Lesya. Poeziya. Dramatychni tvory/red. Ye. I. Maznichenko; uklad. A. Ya. Beldij. Kyiv: Naukova dumka, 2004. 382 s.
18. Ukrayinka Lesya. Tvory: v 10 t. Kyiv: Dnipro, 1964. T. 4: Dramatychni tvory. 334 s.
19. Hrisanf, yepyskop (Retivcev). Religii drevnego mira v ih otnoshenii k christianstvu: v 3 t. T. 2. Religii Egipta, semiticheskikh narodov, Gretsii i Rima. Url: [https://azbyka.ru/otechnik/Hrisanf\\_Retivcev/religii-drevnego-mira-v-ih-otnoshenii-k-hristianstvu/](https://azbyka.ru/otechnik/Hrisanf_Retivcev/religii-drevnego-mira-v-ih-otnoshenii-k-hristianstvu/) (data zvernennya: 25.02.2019).
20. Yasnook A. Shho take «grih» i shho oznachalo tse ponyattya v yazychnytskij Rusi? Url: <https://www.ridivira.com/uk/suspilstvo/shcho-take-hrih-i-shcho-znachylo-tse-poniattia-v-iazychnytskii-rusi> (data zvernennya: 25.02.2019).

**Матвєєва Тетяна Степанівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: [t.matvieieva@karazin.ua](mailto:t.matvieieva@karazin.ua); <https://orcid.org/0000-0001-9178-1743>

**Матвеева Татьяна Степановна**, доктор филологических наук, профессор кафедры истории украинской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: [t.matvieieva@karazin.ua](mailto:t.matvieieva@karazin.ua); <https://orcid.org/0000-0001-9178-1743>

**Matvieieva Tetiana**, Doctor of Philology, Professor, Professor of History of Ukrainian Literature, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine), e-mail: [t.matvieieva@karazin.ua](mailto:t.matvieieva@karazin.ua); <https://orcid.org/0000-0001-9178-1743>

**Бородіна Валерія Сергіївна**, студентка IV курсу філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: [borodina.valeria27@gmail.com](mailto:borodina.valeria27@gmail.com)

**Бородина Валерия Сергеевна**, студентка IV курса филологического факультета, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: [borodina.valeria27@gmail.com](mailto:borodina.valeria27@gmail.com)

**Borodina Valeria**, student of the philological faculty, Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: [borodina.valeria27@gmail.com](mailto:borodina.valeria27@gmail.com)

УДК 821.161.1– 2 Андреев  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-15

## Поэтика пьесы Л. Андреева «Собачий вальс»

*В. А. Сухоруков*

*кандидат филологических наук, старший преподаватель,  
Национальный технический университет «Харьковский политехнический институт»;  
e-mail: margari\_s@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>*

---

В статье осуществлен анализ поэтики и жанровых особенностей драмы Л. Андреева «Собачий вальс». Показано, что важную роль в ней играют модернистские принципы и формы изображения: неомифологизм, интертекстуальность, доминирование образов-символов, мотивность, ирония, гротеск. Это «новая драма», в которой внешний конфликт и действие выведены за сцену, а ключевую роль играет внутренний конфликт и подтекст, находящий реализацию в неомифологической сюжетной линии. Созданная Л. Андреевым уже в первых драмах оригинальная модель стала инвариантной и лишь варьировалась в последующих пьесах.

**Ключевые слова:** интертекст, автоинтертекст, паратекст, мифопоэтика, мотив, хронотоп

### **Сухоруков В. А. Поэтика п'єси Л. Андрєєва «Собачий вальс»**

У статті здійснено аналіз поетики та жанрових особливостей драми Л. Андрєєва «Собачий вальс». Доведено, що важливу роль у ній відіграють модерністські принципи та форми зображення: неоміфологізм, інтертекстуальність, мотивність, домінування образів-символів, іронія, гротеск. Це «нова драма», в якій зовнішній конфлікт та дія виведені за сцену, а ключову роль відіграє внутрішній конфлікт і підтекст, що знаходить реалізацію у неоміфологічній сюжетній лінії. Дослідження хронотопу драм Л. Андрєєва різних періодів його творчості, поряд з варіативністю, демонструє його очевидну концептуальну однорідність. Локальні рамки, в які він переносить дію п'єси «Собачий вальс», являють собою лише просторові варіації локусів як ранніх драм, так і п'єс другої половини 1900-х років, інваріантам яких можна вважати кімнату, де проходить Життя Людини у однойменному творі. Окрім цього, у п'єсі, поряд із замкненим хронотопом, який набуває символічні просторові обриси «петербурзького» топосу.

У цьому зв'язку трансформації зазнає авторська інтерпретація мифопоетичного мотиву маски, що є важливим атрибутом системи персонажів андрєєвської драматургії. На зміну схематизму й гіпертрофованої манекенності персонажів-масок «умовних» драм прийшла більш глибинна, на рівні підтексту, гротесковість образів, у яких письменник мотив маски поєднує з мотивами гри, двійництва, а також знову звертається до традиційної для його творчості моделі персонажів-дзеркал, які під різними кутами відбивають не тільки ідеологічні доктрини й вчинки героїв, але й стан їх деформованої свідомості та психіки. Результати нашого дослідження спростовують концепцію, згідно з якою письменник еволюціонував від перших реалістичних драм до «умовних» символіко-експресіоністичних драм, а потім до драм «панпсіхе». Тип конфлікту, на якому вона будується, а також усі рівні її структури виявили модерністську природу та ізоморфність з прозою Л. Андрєєва.

Як у прозі, так і в драматургії письменника була відсутня еволюція, а лише змінювалися акценти в авторській концепції та варіювалися відповідні художні засоби і форми зображення: створена Л. Андрєєвим вже у перших п'єсах оригінальна модель стала інваріантною і лише варіювалася в усіх наступних творах.

**Ключові слова:** інтертекст, автоінтертекст, паратекст, мифопоетика, мотив, хронотоп

### **Sukhorukov V. A. Poetiks of L. Andreev's play «The dog's walse»**

In article is devoted to the thorough analysis of poetics and genre peculiarities of L. Andreev's play «The dog's walse». The study showed that the important role in this work play modernistic principles of representation of world and person as neomythologism, intertextuality, motifity, dominating of symbolical types and characters, irony, grotesque.

This is the "new drama" which moves behind the scene external conflict and the action, the key role is played by internal conflict and subtext, which is finding realization in neomifological storyline. The study of L. Andreev drama's chronotop in various periods of his work, along with variability, demonstrates his apparent conceptual uniformity. The local framework, where he transfers the action in the play "The dog's walse", represents only spatial variations of the locuses of early dramas and plays of the second half of the 1900s, the invariant of which can be considered the room where the Life of Man flows in the work of the same name. Furthermore, in the play, aside from the spaceless chronotope offered to the spectator, it is steadily found, often dominating the open "space" chronotope, acquiring the symbolic spatial outlines of petersburg's topos.

In this regard, the transformation undergoes an author's interpretation of the mythopoetic motive of the mask, which is an important attribute of the Andreev's drama art system. Instead of sketchiness and hypertrophied mannequins, mask characters of the "conditional" drama came more deeply, at the level of subtext, grotesque images, in which the writer combines the motive of the mask with the motives of the game, duality, and again appeals to the traditional model of character of his mirrors for his work, which at different angles reflect not only the ideological doctrines and actions of the heroes, but also the state of their deformed consciousness and the psyche.

The results of our research refute the conception, that approves the evolutionary type of Andreev's dramaturgy from early realistic to "conventional" symbolico-expressionistic drama and drama "panpsihe".

Type of the conflict, which lies in its basis, and also all levels of its structure revealed the modernistic nature and isomorphism with Andreev's prose.

Apparently, both in prose, and in dramaturgy of the writer there was no evolution, the accents in the author's concept only changed and the appropriate art means and image forms merely varied.

Already in the first dramas all was put that only came to light, deepened and became more obvious.

**Key words:** intertext, autointerest, paratext, mythopoetics, motif, chronotop

---

Наш исследовательский интерес к особенностям поэтики пьесы Л. Андреева «Собачий вальс» объясняется неоднозначностью в оценках ее жанровой специфики. Большинство исследователей квалифицируют его как драму «панпсихе».

Сам Андреев определял жанр «Собачьего вальса» как мистерию, к которой «нужно сзывать колокольным звоном, а предпосылать ... похоронный марш» [2, с. 74], и называл ее своей «молитвой». Наиболее полный и детальный анализ проблематики и поэтики пьесы осуществила еще Л. Иезуитова. Она утверждала, что «Собачий вальс» был значителен для Андреева прежде всего как опыт новой драмы «панпсихе» (в камерном ее варианте), как открытие новых возможностей драматургической формы» [2, с. 73]. По ее мнению, «тема "Вальса" – преступление, его причина (идея, проблема "Вальса" – глубокое одиночество человека, безысходность его замкнутости, фатальность его отъединенности, отчужденности (отсюда подзаголовок "Поэма одиночества")» [2, с. 74].

Соглашаясь с основными выводами Л. Иезуитовой, отметим все же спорность утверждения о ключевой жанрообразующей роли мотива преступления в этой драме. На наш взгляд, он является лишь одним из составляющих автоинтертекстуального комплекса мифосимволических мотивов игры (дьявольской игры) и одиночества Человека в мире, представляющем из себя абсурдистский театр марионеток-собачек, трагически подчиненных воле неведомого кукловода.

Преступление действительно становится лейтмотивом, проходящим через все произведение. Однако с самого начала произведения Андреев снижает трагический пафос этого мотива иронией, параллельно сопрягая его с другим автоинтертекстуальным мотивом, – театральной игры, представления (ср. «К звездам», «Анатэма»).

Сцена первого исполнения героем заглавной музыкальной пьесы приобретают гротесково-иронический характер нарочито-театрализованных «представлений в представлении» со своим пластическим, интонационным, музыкально-звуковым и ритмическим рисунком. Согласно ремарке, Карл не просто «подсвистывает» звучащей за сценой «тихой, без слов, монотонной песенке маляров» и фиксирует ее ритм («...через равные промежутки сосредоточенно ударяет ладонью по столу, произнося: "Так. Так." [1, с. 419]). В репликах приглашенных Генрихом для осмотра новой квартиры гостей песня маляров порождает мотив тоски («русской тоски»), которая, по мнению исследовательницы, и «проскальзывает в позу Тиле, весело играющего "собачий вальс"» [2, с. 86].

На наш взгляд, параллельно с мотивом тоски в драме Андреева начинает все сильнее звучать мотив одиночества, постепенно, исподволь, заполняющий сознание и душу главного героя. «Манекенность» же его позы мотивирована логикой имплицитного пока еще формирования пространственного образа театра масок-марионеток: «Во время игры сидит очень прямо, серьезен, лицо неподвижно, как каменное» [1, с. 425]. Андреев вновь вводит образы персонажей-зеркал, под разными углами отражающих внутренний мир и действия героя. Не случайно Л. Иезуитова замечала, что «три персонажа – Карл, Феклуша и Елизавета – ...как голоса его (Генриха – В. С.) души, как его двойники, маски, помогают понять степень отчуждения ... Тиле» [2, с. 80]. Сам герой по ходу действия «примерирует различные маски, стремясь угадать, какая из них и есть он сам» [2, с. 78]. Более того, Андреев предлагает зрителям еще один уровень «маскарадной» поэтики – в образах Генриха, Карла, Феклуши и Елизаветы автоинтертекстуально просвечивают маски-отражения главного героя «Рассказа о Сергее Петровиче» – Керженцева и Савелова из «Мысли», Ментикова и Екатерины Ивановны из одноименной пьесы. По ходу первого действия явственно ощущаются контуры безумной игры Керженцева с «приговоренным» им к роли жертвы Алексеем. Согласно авторским ремаркам, неоднократно Карл «лжет» в диалоге с Генрихом. В сцене первого исполнения вальса он «рассматривает его (Генриха – В. С.) холодно и внимательно, затем первый рукоплещет» [1, с. 425].

В концовке первого действия драматург переплетает автоинтертекстуальные мотивы смерти и тьмы. Вариации мотивов смерти и преступления, кроме возможного самоубийства, получают ироническое воплощение в мотиве «убийства вещей».

О трагической дисгармоничности внутреннего состояния героя свидетельствует не только психологизированные и символизированные автором детали интерьера, но и хронотоп пьесы в целом. По ходу первого действия Андреев, используя трагическую семантику, аккумулированную в рамках интертекстуальных и автоинтертекстуальных мотивов, усложняет структуру хронотопа драмы, усиливает ощущение дисгармоничности происходящего на сцене. Возникают ассоциации с петербургским хронотопом «Профессора Сторицына» (Генрих «встретил его на Невском: был сильный дождь» [1, с. 419]), а в символическом локусе детской с «окнами на солнце» просвечивают образы комнаты умершего сына из «Жизни Человека» и детских комнат из «Екатерины Ивановны» и «Мысли».

Подчеркивая нарастающий трагизм мироощущения главного героя пьесы, Андреев

сопровождает финальный монолог первого действия не только символическим звуковым, но и свето-цветовым образным рядом, включающим в себя мотивы сумерек, тьмы (мрака) и тени. Согласно ремарке, покидающие квартиру маляры «двумя тенями в густеющих сумерках тихо проскальзывают мимо хозяина», а сам Тиле «постепенно сливается с нарастающим мраком» [1, с. 429]. В монологе героя парадоксально-иронически трансформируется временной уровень хронотопа пьесы. Временному отрезку в три года (срок, на который герой нанял квартиру), инерционно символизирующему рухнувший «строгий план» жизни Тиле, он противопоставляет образ ожидающей Генриха ночи, в котором угадываются космическая безграничность экзистенциального одиночества Человека в мироздании: «Какая долгая ночь, какая темная ночь...» [1, с. 430].

Во втором действии Андреев продолжает множить вариации мотива преступления. Карл с помощью подкупа слуги завладевает ключом от черного хода квартиры Генриха, он же предлагает Феклуше уговорить брата застраховать свою жизнь, а затем поделить деньги. Сам Тиле признается Феклуше, что «хочет украсть у них (в банке – В. С.) миллион» [1, с. 436], а затем бежать за границу.

Впрочем, подобная частотность экспликации мотива, на наш взгляд, представляет художественный прием, с помощью которого драматург маскирует иронией экзистенциальный трагизм внутренней, ключевой для жанровой структуры пьесы, коллизии главного героя. Не случайно во втором действии он сопрягает мотив преступления не только с мотивом игры, но и с автоинтертекстуальными изоморфными мотивами бегства и изгнания (ср. «Анатэма», «Профессор Сторицын» и др.). При этом Андреев традиционно чередует иронические и трагические вариации мотивов, демонстрируя призрачность, иллюзорность спасительных ожиданий персонажей, в первую очередь – самого героя.

Автор показывает, что бегство (как и женитьба, и преступление) есть лишь очередная «фигура» безжалостной дьявольской игры, правила которой неподвластны персонажам. В этот образный ряд логично вписывается сцена второго исполнения «вальса», который Генрих «играет с той же серьезной, деревянной, чопорной манерой» [1, с. 437]. Специфика этого символического пластико-звукового лейтмотива состоит не только в том, что «Тиле начинает пробуждаться от новой иллюзии» и проигрывает себе «музыкальную поэму одиночества», а в том, что «серьезность его бунта-преступления окрашивается иронией» [2, с. 86]. Автор, на наш взгляд, хочет подчеркнуть: подобно другим персонажам, главный герой пьесы остается всего лишь марионеткой в абсурдном театре Мироздания, предвещающем образную ткань «Реквиема».

Варьируя внутренний и внешний уровень хронотопа, Андреев подчеркивает трагическую призрачность как открытости возникших в воображении героя морского топоса и образа «дворца души», в котором даже ночью «светит солнце» [1, с. 437], так и спасительной замкнутости собственной квартиры (ср. «Профессор Сторицын»).

Мотив призрачности находит свое выражение в интерьере квартиры (Лиза «видит» на стенах так и не повешенные Генрихом ковры и картины), а также функционирует во внутренней сюжетной линии пьесы. Кроме того, данный мотив становится тем элементом жанровой структуры произведения, с помощью которого автор связывает воедино различные пространственные уровни хронотопа пьесы. Он выносит события первой картины третьего действия на открытое пространство «набережной одного из петербургских каналов».

Не случайно Л. Иезуитова отмечала стилизаторско-пародийный характер первой картины, «обстановочные ремарки» которой «...являются реминисценциями стихотворения "Ночь, улица, фонарь, аптека" [А. Блока – В. С.], стилизованы под другие петербургские стихи и поэмы о "страшном мире"» [2, с. 80]. Кроме того, пародийно-ироническую реинтерпретацию получают и отдельные персонажи. Однако помимо этого мотивы тумана, бездны (провала канала), смутного намека на дома и огни окон демонстрируют изоморфность мотиву призрачности существования главного героя (жизни Человека).

К третьему действию Андреев формирует и традиционный для его драматургии неомифологический уровень сюжета, который поначалу (в отличие от большинства его пьес) носит локальный и подчеркнуто иронический характер. Феклуша, искушаемый братьями, сравнивает Карла с сатаной («Что вы привязались ко мне, как сатана? Сатана!» [1, с. 434]), а Генриха, который к моменту начала действия, подобно Керженцеву из «Мысли», достиг мифологического «возраста Христа», – с демоном-искусителем: «Истинный вы демон-искуситель, Генрих Эдуардович!» [1, с. 446]. Иронический неомифологический и автоинтертекстуальный характер носят также новые образы-маски римского папы и американского миллионера-филантропа («благотелья идиотов», создаваемые на сей раз уже воображением героя, «планирующего» свое постпреступное будущее (ср. образ искушаемого Сатаной Давида Лейзера из «Анатэмы», а также образы кардинала и Сатаны-Вандергуда из более позднего «Дневника Сатаны»). Однако за такой иронической оболочкой скрывается свойственная андреевской драматургии интертекстуальная и автоинтертекстуальная трагико-ироническая полифония неомифологической сюжетной линии пьесы.

Подобный контекст налагает трагический отпечаток на весь образный ряд третьего действия: звучащее из уст Генриха шутливое сравнение появляющейся на сцене Жени с «лесным царем» обнаруживает интертекстуальные мотивы призрачности, сна и смерти, лежащие в основе поэтики одноименного стихотворения Гете, а появление на сцене Генриха в костюме «рыжего» сэра Томпсона – образы клоуна Тота из пьесы «Тот, кто получает пощечины» и Керженцева из «Мысли». По словам Тиле, он «каждую ночь... надевает это платье, смотрит в зеркало и ходит по комнате один» [1, с. 457].

В первой картине третьего действия трагической авторской иронией окрашена не только мифосимволическая образность, но и новые варианты изначально трагических мотивов преступления (пьяный Генрих грозит бросить Феклушу в воду канала, а тот, подобно Дану в «Океане», плюет в воду) и безумия (Тиле намеревается поить Феклушу коньяком до тех пор, пока тот не сойдет с ума). Однако на этом фоне вновь становится очевидным трагизм бесплодной эйфории главного героя, изображаемый Андреевым с помощью мотивов полета («Ты говоришь, это туман,... нет, это крылья, на которых полетит Генрих Тиле»), сна и мысли.

Сопрягая автоинтертекстуальные образы бездны (провала) и решетки, автор, на наш взгляд, хочет подчеркнуть: открытое пространство набережной дарит Тиле лишь временную иллюзию, призрак внутренней свободы, к которой он стремится. Более того, оно априори не способно спасти героя (Человека) от бездны экзистенциального одиночества.

Во второй картине (драматургическое время обеих картин ограничивается одной ночью) автор возвращает действие в пространственные рамки пустоты» [1, с. 450]. И хотя локус комнаты вновь ярко освещен электрическим светом, драматург углубляет трагический полифонизм хронотопа с помощью новой вариации лейтмотива детской с окнами на солнце и получающего зримые очертания мотива театра марионеток, импровизированной сценой которого становится гостиная Тиле. Андреев усложняет комбинацию мотивов, определяющих семантику локуса детской за счет мотивов смерти и убийства: обсуждая перспективы сдачи пустой комнаты внаем, Феклуша вспоминает об умершем, а счастливая Жена – об убитом ребенке.

По ходу второй картины автор вновь гротесково оттеняет трагизм внутренней коллизии умирающего сознания Генриха ироническими интертекстуальными и мифосимволическими деталями. В первой сцене счастливая Жена сушит на голове промокшую под петербургским дождем шляпу Прекрасной Дамы. А затем в ее же реплике Андреев озвучивает пасхальную аллюзию: тройной поцелуй с Феклушей она сопровождает

такими словами: «Прямо Христос воскрес» [1, с. 457]. «Собачий вальс», исполняемый Тиле в конце третьего действия, по нашему мнению, становится своеобразным камертоном, определяющим характер образного ряда заключительного действия пьесы. На первый взгляд, персонажи, присутствующие на сцене в его начале (Карл, Елизавета, Феклуша), ощущают себя в реальных пространственном и временном измерениях. Действие происходит в «той же обстановке» гостиной Генриха. Анализируя прошлое и планируя будущее, персонажи оперируют реальными временными категориями (полтора года отсутствия в квартире, неделя, оставшаяся до оформления страхового полиса Генриха, один день – до его предполагаемого бегства и т.д.).

Однако в первых диалогах заключительного действия легко угадываются мифосимволические контуры характерного для андреевского творчества образа бездны одиночества Человека, обреченного на роль танцующей собачки-марионетки в столкновении с безжалостным Роком. Подобно героям повести «Он» (1913), персонажи пьесы оказываются в безысходной пустоте. Не случайно в дискурсивной организации четвертого действия ключевую роль играют три последовательно звучащих монолога оставшихся в одиночестве Елизаветы, Феклуши и Генриха. Драматург таким образом трансформирует структуру хронотопа, акцентируя внимание зрителей на его внутреннем аспекте.

В предсмертном монологе главного героя пьесы драматург поткрывает зрителю еще один динамичный символический пространственно-временной план, также носящий автоинтертекстуальный характер. Как заметила Л. Иезуитова, в пьесе «отдельные вещи... нарисованы... в унисон с переживаниями Тиле, как частички его души» [2, с. 78]. В финальном монологе решившегося на самоубийство героя автор вновь (как и в монологе Карла в начале произведения) оперирует сходными элементами предметного мира (на сей раз – письменный стол и хранящийся в нем револьвер). Однако с их помощью он не только иллюстрирует душевное состояние Генриха, но и эксплицирует символические мотивы смерти и призрачности. Как и в «Профессоре Сторицыне», надежды героя на спасительную замкнутость выстраиваемого им мира (квартиры) оказываются иллюзорными и окончательно рушатся.

На уровне предметного мира это проявляется в том, что Тиле в финале перестает понимать предназначение наполняющих его дом, но ненужных в пустоте одиночества вещей. Он произносит: «Может быть, надо сидеть за столом, а я хожу?» [1, с. 468]. В финальной ремарке Андреев так описывает сценическую динамику поведения персонажа: «Снова выходит из



спальни...и что-то озабоченно и молча ищет. Повидимому, или забыл, или не находит. Ищет. И, не найдя и уже перестав думать о том, что искал, теми же быстрыми шагами уходит в спальню» [1, с. 470]. В сознании Тиле к концу пьесы формируется образ «странного чужого» дома, заполненного убийцами, в котором явственно просвечивает интертекст новелл Э. По («Падение дома Ашероув», «Маска Красной смерти»), а также автоинтертекст повестей «Мысль», «Красный смех», «Он», драм «Черные маски», «Профессор Сторицын» и др.: «Это пустые комнаты так ужасно действуют на меня – как будто там убийца. В каждой комнате спрятались убийца и ждет» [1, с. 409].

Андреев не случайно вновь интегрирует в этом образе дьявольскую семантику ненастного петербургского хронотопа и образа окна-ловушки: по ходу монолога герой тщетно «пытается протереть стекло, за которым неслышный городской дождь» [1, с. 488]. Так, через мифосимволический подтекст, он акцентирует внимание, с одной стороны, на условности и призрачности светоцветовой декорации пьесы, с другой – на доминирующей роли и космической глубине внутреннего временного аспекта хронотопа произведения.

Становится очевидным, что используемые автором по ходу пьесы детали интерьера, – письменный стол, зеркало, рояль, дверь, так и не занявшие своего места в гостиной портреты Бетховена и Грига (ср. гравюры с изображением волхвов на стенах обсерватории в окончательном варианте «К звездам»), – получают не только психологическую и символическую, как полагает Л. Иезуитова, но и мифопоэтическую окраску, выполняя функцию структурных элементов «Голгофы» для персонажей, в первую очередь, главного героя пьесы. В заключительном действии Елизавета, обращаясь в своем монологе к отсутствующему на сцене Генриху, принимает символично молитвенную позу – «становится на колени и опускает голову на клавиши рояля» [1, с. 463], а по-хозяйски обращающийся с зеркалом и письменным столом Тиле Феклуша произносит: «Скажите правду, Генрих Эдуардович, на колени перед вами встану... в церковь пойду, молиться за вас буду» [1, с. 466]. В подобном контексте вопросы Лизы («Кто не родился? Кто не увидел света? Кого здесь ждали и кто не пришел?»), рефреном звучащие во время ее монолога, также приобретают дополнительное неомифологическое значение.

На наш взгляд, автор имеет в виду не только неродившихся детей Генриха и Лизы или неспособную уже к возрождению душу главного героя. Сквозь эти очевидные смысловые уровни образа просвечивает интертекст Святого Писания. Андреев вновь использует традиционный для его творчества сюжетный ход. Он парадоксально ремифологизирует библейский сюжет – сфокусированный в символическом локусе

детской хронотоп распятия (Голгофы) снова не находит адекватного развития в хронотопе воскрешения (Пасхи) (ср. «Иуда Искариот»). В результате герой, в лабиринте масок так и не нашедший ответа на один из вечных вопросов («Где же я был с моей великой, печальной и одинокой душой?»), в предшествующем самоубийству монологе задается другим: «Зачем я говорю: "Боже мой?"». В контексте уже упоминавшейся выше автором иронической «демонизации» своего главного героя напрашивается вывод: Андреев предлагает зрителю новую интерпретацию персонажа, гротесково сочетающего в себе черты Христа и Антихриста. Не случайно в том же финальном монологе Генриха трагизм экзистенциального одиночества переплетается с иронией самооценки: «Чтобы черт взял того, кто это выдумал» [1, с. 469].

Возрастающая концентрация изоморфных символических образов находит свое разрешение в возникающем в сознании героя образе, названном автором «ЭТО» (ср. образы ОНО из «Так было», ОН из одноименной повести). Генезис этой категории андреевских образов уже рассматривался ранее. Образ вновь отличается вездесущностью, однако, по замыслу автора, он не только несет эсхатологическую семантическую нагрузку и призван поглотить жизнь главного героя, став вариацией мотива смерти. В финальном монологе Тиле он лишь вербализуется, а по сути подчиняет себе сознание Генриха задолго до самоубийства. Синтезировав традиционные для своего творчества мотивы смерти, призрачности, безмолвия, пустоты, автор создает полифоничный символический образ неподвластного человеческому Разуму инобытия, превращающего жизнь Человека в абсурдный театр марионеток, а его самого обрекающего на роль одинокой танцующей собачки в этом театре.

Таким образом, финальное звучание заглавной музыкальной темы произведения становится традиционным для драматургии Андреева реквиемом не только по жизни главного героя, но и по человеческому Разуму в его очередном трагическом столкновении с бездной Рока: «Играет – сперва громко, потом все тише. К концу, оборвав музыкальную фразу, падает головой на рояль и беззвучно плачет. Молча и осторожно закрывает крышку рояля, берет со стола револьвер, и идет к спальне» [1, с. 469] (ср. «Жизнь Человека», «Царь Голод» и др.). Подобный автоинтертекстуальный фон заключительной сцены пьесы свидетельствует о том, что, несмотря на очевидный «панпсихизм» пьесы (автор исследует в ней сложнейшие процессы, протекающие в сознании и душе героя), жанровая структура «Собачьего вальса» представляет собой характерный и для всех предыдущих его драм сложный синтез художественных элементов поэтики символизма, экспрессионизма и экзистенциализма.

### Литература

1. Андреев Л. Н. Драматические произведения : В 2 т. Т. 2. / Л. Н. Андреев; [ред. кол. Б. Ф. Егоров, Г. А. Лапкина, В. М. Маркович, А. Б. Муратов и др.]. – Л. : Искусство, 1989. – 550 с.
2. Иезуитова Л. А. «Собачий вальс» Л. Андреева. Опыт анализа драмы «панпсихе» / Л. А. Иезуитова // Андреевский сборник : Исследования и материалы. – Курск : КГПИ, 1975. – С. 67–90.

### References

1. Andreev L. N. Dramatic works: In 2 vols. T. 2. / L. N. Andreev; [ed. count B. F. Egorov, G. A. Lapkina, V. M. Markovich, A. B. Muratov and others]. – L.: Art, 1989. – 550 p.
2. Jesuitova L. A. "Dog Waltz" of L. Andreev. The experience of analyzing the drama "panpsyhe" / L. A. Jesuitova // Andreev's collection: Studies and materials. – Kursk: KSPI, 1975. – P. 67–90.

**Сухоруков Віктор Анатолійович**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української, російської мов та прикладної лінгвістики, Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут» (вул. Кирпичова, 2, Харків, 61000, Україна); e-mail: [margari\\_s@ukr.net](mailto:margari_s@ukr.net); <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>

**Сухоруков Виктор Анатольевич**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры украинского, русского языков и прикладной лингвистики, Национальный технический университет «Харьковский политехнический институт» (ул. Кирпичева, 2, Харьков, 61000, Украина); e-mail: [margari\\_s@ukr.net](mailto:margari_s@ukr.net); <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>

**Sukhorukov Victor Anatolyevich**, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Ukrainian, Russian Language and Applied Linguistics, NTU “KhPI” (2 Kyrpychova str., 61002, Kharkov, Ukraine); e-mail: [margari\\_s@ukr.net](mailto:margari_s@ukr.net); <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>

## Театральна дискусія як гра (Яків Мамонтов і Лесь Курбас)

Ю. Ю. Полякова

головний бібліограф, Центральна наукова бібліотека,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: poljakova65uliana@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4581-6543>

Стаття містить аналіз дискусії між режисером Лесе́м Курбасом та драматургом Яковом Мамонтовим з приводу трагікомедії та її ролі у розвитку українського театру 1920-х років. Автор розглядає полеміку між двома митцями крізь призму концепції Й. Гейзінги. Вчений вважав, що культура людства виникає і розгортається як гра, при чому філософські диспути теж мають ігровий компонент. Автор доводить, що Курбас і Мамонтов у цій дискусії грали чітко визначені ролі опонентів, бо творча практика обох митців свідчить про схожість їх художніх принципів.

**Ключові слова:** театральна дискусія, трагікомедія, Яків Мамонтов, Лесь Курбас, гра, драматургія, театральне життя

### Полякова Ю. Ю. Театральная дискуссия как гра (Яков Мамонтов и Лесь Курбас)

Статья содержит анализ дискуссии между режиссером Лесем Курбасом и драматургом Яковом Мамонтовым по поводу трагикомедии и ее роли в развитии украинского театра 1920-х годов. Автор рассматривает полемику между двумя художниками сквозь призму концепции Й. Хейзинги. Ученый считал, что культура человечества возникает и развивается как игра, причем философские диспуты так же имеют игровой компонент. Автор доказывает, что Курбас и Мамонтов в этой дискуссии играли четко выверенные роли оппонентов, потому что творческая практика обоих художников свидетельствует о сходстве их художественных принципов.

**Ключевые слова:** театральная дискуссия, трагикомедия, Яков Мамонтов, Лесь Курбас, игра, драматургия, театральная жизнь

### Polyakova Yu. Y. Theatrical discussion as a game (Jacob Mamontov and Les Kurbas)

The article contains an analysis of the discussion between the director Les Kurbas and the playwright Yakov Mamontov about the tragicomedy and its role in the development of the Ukrainian theater of the 1920s. The reception of this discussion in the works of famous contemporary theater critics such as Anna Veselovskaya and Marina Grinshina, which, based on controversy, make a projection of controversy for the further development of the Ukrainian theater. The author examines the controversy between two artists through the prism of the concept of J. Geijzinga. The scientist believed that the culture of mankind arises and develops as a game, in which philosophical disputes also have a game component.

The author of the article analyzes the game component of the game component of this controversy, connected both with the personalities of the artists, and with the form of presentation of the material and format of the publication. By giving a brief description of the life and creative activity of both artists, the author comes to the conclusion that they were formed by different cultural traditions, and as a result, the current development of the theatrical process was perceived differently. Although Mamontov's article, which began the discussion, was of a volatile nature, in this debate Mamontov played the role of the erudite professor who taught his opponent. Instead, Kurbas, in all his public speeches, positioned himself as a revolutionary from art, therefore expressed sharply and uncompromisingly, accusing his opponents of counterrevolution and retrogradeism. Mamontov believed that tragicomedy is a genre that is most in line with the era of revolutionary change, because it reflects the struggle of two antagonistic worlds. For those who have suffered defeat, the events of the present are a tragedy; those who won conquered the bourgeois comedy. Kurbas, on the other hand, proclaims that tragicomedia reflects the philistines who are trying to become heroes, so this genre is small and does not meet the requirements of the present. The author argues that Kurbas and Mamontov played distinct roles of opponents in this debate, because the creative practice of both artists testifies to the similarity of their artistic principles.

**Key words:** theatrical discussion, tragicomedy, Yakov Mamontov, Les Kurbas, game, dramaturgy, theatrical life

В останній час знов поживався інтерес дослідників до дискусій 1920-х років, в яких митці висловлювали власні думки про театр, драматургію, режисуру тощо. Виходячи з цих дискусій, театрознавці Г. Веселовська, М. Гринишина, Н. Щур, намагаються робити проєкцію на розвиток театрального мистецтва у 1930-ті рр., пов'язані з репресіями українських митців та переходом усіх театрів до праці у дусі «соціалістичного реалізму».

Безумовно знаковими для цих дискусій були виступи Леся Курбаса і Якова Мамонтова. Ганна Веселовська у своїй статті «Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950)»

неодноразово згадує про театрознавчі праці Я. Мамонтова, підкреслюючи, що він ще з середини 1920-х років гостро полемізував з Курбасом: «В українській театральній практиці дискусійна діяльність щодо впровадження нормованого мистецтва розпочалась приблизно в 1926 р., коли відбулася Всеукраїнська театральна нарада. Показовою, як на наш погляд, в цьому плані є дискусія, що велася на сторінках різних харківських видань між Лесе́м Курбасом та Яковом Мамонтовим» [2:290–291]. Як відомо, Курбас та Мамонтов мали різні точки зору на такі питання, як реалізм в українському радянському театрі, введення єдиного уніфікованого стилю в театральній практиці, авторське право драматурга тощо.

Але найвиразніше це протистояння проявилася у дискусії з приводу трагікомедії, яка

розгорнулася на сторінках журналу «Нове мистецтво» у 1928 р.

Відзначимо, що декілька десятиліть драматичний та критичний доробок Мамонтова здавався українським дослідникам застарілим, театри також не звертали до його драматургії. Але останнім часом з'явилася низка статей та декілька дисертаційних досліджень, присвячених його творчості: роботи Наталі Щур, Олени Гудзенко, Олени Мельничук. Наталя Щур присвятила декілька праць театральнo-критичним статтям Мамонтова та його дослідженням з історії українського театру. В одній зі статей Н. Щур йдеться саме про полеміку між двома митцями з приводу трагікомедії, причому вона вважає, що «порушена драматургом проблема остаточно не розв'язана і сьогодні» [12:84].

Театрознавці аналізують дискусію між Мамонтовим та Курбасом у контексті політичного, економічного та культурного життя України кінця 1920-х років. Але досі ніхто не звертав увагу на, так би мовити, ігровий компонент цієї полеміки, пов'язаний як з особистостями митців, так і з формою викладення матеріалу та форматом видання. Невеликий, але чи не єдиний на той час у Харкові фаховий журнал «Нове мистецтво» мав звичай публікувати деякі полемічні матеріали «в порядку обговорення».

Ми спробуємо підійти до театральної дискусії між Курбасом і Мамонтовим з позицій Йогана Гейзінга, викладених у книзі «Homo ludens» («Людина, що грає»). Як відомо, вчений прагнув до визначення ігрового елемента культури, вважав, що культура людства виникає і розгортається саме як гра.

Тож, у главі «Ігрові форми філософії» Гейзінга нагадує про те, що грецькі філософи-софісти називали свої виступи «виставами», «дією напоказ» і саме так сприймали ці виступи глядачі: «Глядачі вітали софіста оплесками; сміхом відгукувались на кожен його вдалий випад проти суперника. Це була чиста гра: спіймати суперника в тенета силогізмів чи й вибити його із гри одним-єдиним ударом. Справою честі було ставити самі кручені запитання, і то такі, щоб усіляка відповідь виявлялася неправильною» [3:168].

На наш погляд, полеміку між Курбасом і Мамонтовим можна розглядати, як своєрідну гру, в якій кожен вибрав собі роль до смаку і залюбки її грав. Суперечка між Мамонтовим і Курбасом стала змаганням, в якому гра була невід'ємним творчим компонентом.

Перед тим, як подивитись на розподіл ролей у цій дискусії-виставі, коротко нагадаємо, хто були «актори». Яків Андрійович Мамонтов (1888–1940) – драматург, викладач ХІНО та Муздраміну, автор низки теоретичних статей з історії українського театру і теорії драми. Як поет він – представник українського символізму. Як драматург – продовжувач традицій Лесі Українки

і І. Карпенка-Карого. Як особистість, безперечно, формувався не тільки під впливом української літератури і мистецтва, бо після закінчення сільськогосподарської школи в Дергачах, він у 1911–1914 рр. навчався в Московському комерційному інституті, захистив диплом «Художньо-дидактичний метод у викладанні» на кафедрі педагогічної психології, після був залишений в інституті для підготовки кандидатської дисертації. Навчаючись у Москві, він міг знайомитись з театральним життям тодішньої столиці Російської імперії і до певної міри був людиною з гібридною ідентичністю. У виступах на шпальтах часописів Мамонтов виступає як професор-ерудит, який охоче повчає молодь і не тільки молодь. Але при цьому він має добре почуття гумору, смак до літературної гри та містифікації. Що цей образ не був таким вже винятковим для науковців 1920-х рр., свідчать спогади Андрія Білецького про свого батька, О. І. Білецького, який був майже ровесником Мамонтова та його колегою по праці у ХІНО [1:288–289].

З другого боку – Олександр-Зенон Степанович Курбас (1887–1937), український режисер, актор, теоретик театру, драматург, публіцист, перекладач. Він походив з акторської родини, навчався у Віденському та Львівському університетах, добре знав кілька іноземних мов. Перебуваючи на філософському факультеті Віденського університету, майбутній режисер одночасно навчався в драматичній школі при Віденській консерваторії, відвідував вистави видатного німецького та австрійського трагіка Й. Кайнца. Як відомо, Лесь Курбас європеїзував український побутово-етнографічний театр, прилучивши його до передових мистецьких шукань (зокрема експресіонізму та конструктивізму), намагався поєднати традиції національного театру з новими драматичними формами, заснував політичний та філософський театр в Україні.

Таким чином, перед нами – ровесники, два інтелігента, досить обізнаних й кваліфікованих, хоча й сформованих різними культурними традиціями. Місце дії: культурний простір «першої столиці» з усіма притаманними йому суперечностями. Досить нагадати, наприклад, що пролетаріат був проголошений у той час самим прогресивним класом, який потребує революційного за формою та змістом мистецтва. Насправді ж Курбасу, який у 1926 р. переїхав з театром до Харкова, довелося переконатись в тому, що більшість «пролетарського глядача» не розуміє його вистав, і що його не сприймають навіть такі видатні діячі української культури, як Сергій Єфремов [5:307]. А російська інтелігенція була орієнтована на зовсім інші культурні коди.

Вишуканий та інтелігентний у спілкуванні, Курбас у всіх своїх публічних виступах позиціонував себе у якості революціонера від

мистецтва, висловлювався різко та безкомпромісно, звинувачуючи своїх опонентів у контрреволюційності та ретроградстві. Звичайно, він мав на увазі насамперед застарілі погляди на мистецтво, і не здогадувався про те, що через декілька років подібні звинувачення можуть призвести людину до загибелі. У 1920-ті роки, відстоюючи свої творчі принципи, Курбас виступав від імені уявного глядача, того ідеального вимріяного пролетаря, якого, звичайно, не могло бути в реальності.

Саме таким – безкомпромісним новатором – він постає й під час дискусії про трагікомедію, яка привертає увагу своєю парадоксальністю. Оскільки театральна гра неможлива без глядачів, ними стали читачі часопису «Нове мистецтво», на сторінках якого драматург Мамонтов виступив проти режисера Курбаса, консерватор проти новатора, театрознавець проти творця вистав. Таким чином, учасники предстали одразу в декількох іпостасях.

Те, що трагікомедія є жанром, традиційно популярним в епоху соціальних змін, зараз вже ні в кого не викликає сумніву. Про це пише, зокрема, Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії»: «Трагікомедія – синкретичний жанр, в якому поєднано ознаки трагедії та комедії, інколи відбувається їх злиття. Трагікомедія засвідчує відносність критеріїв життя і мистецтва, амбівалентність світосприйняття, що супроводжується сумнівами, релятивізмом, усвідомленням алогічності, які актуалізуються в переломні моменти історії» [6:492]. Визначення трагікомедії подається також у колективній монографії Т. Свєрбілової, Н. Малютіної і Л. Скорини «Від модерну до авангарду»: «Трагікомедія найчастіше виростає з комедії, привносячи в неї драматичний елемент, поєднуючи сміх над потворними явищами дійсності і біль за недосконалість людської природи, людських стосунків» [11:297].

Подібну ж думку висловлює й Мамонтов у статті «Трагікомедія – жанр нашого часу» [9], яка носила свідомо провокативний характер. Він проголошує: «Трагікомедія – найголовніший і найсерйозніший жанр нашого часу і саме їй належить театральна будучина» [9:4]. Далі Мамонтов намагається спростувати цю тезу з точки зору декількох уявних опонентів: «професора літератури», «театрала» та «пересічного глядача». Ерудит-професор виступає проти трагікомедії, цитуючи Дідро, театрал вважає, що цей жанр притаманний скоріше театрам мініатюр, а пересічний глядач бажає, прийшовши до театру, або плакати, або сміятись. Мамонтов цитує німецького театрознавця Юліуса Баба, який вважав, що «писати трагедії та комедії – це не тільки справа однієї людини, це також властивість і одного матеріалу – давати комічний і трагічний ефект» [9:5]. Далі Мамонтов роздвільється трагікомедію у двох аспектах, формальному та змістовному. Він вважав, що

«трагікомедія ... може бути не менш серйозна, ніж трагедія, але їй зовсім не потрібен „високий стиль“, і може бути дуже ефектна, але їй нема чого заплутувати та розплутувати мелодраматичні вузли» [9:5]. Тобто, на відміну від трагедії, яка має бути монументальною (незважаючи на деякі домішки комічного), та від мелодрами з її надмірною чутливістю, трагікомедія має більш чіткі, лаконічні й рухливі форми. З точки зору громадської, соціальної, змістової – «що може більш відповідати гострій боротьбі двох антагоністичних світів (буржуазного та пролетарського), ніж рухлива контрастна трагікомедія? Хіба ж не кожне явище всієї боротьби трагедійно сприймається на одному боці й комедійно – на другому?» [9:5]. Саме тому, за думкою Мамонтова, трагікомедія повинна стати «мистецькою формулою для „соціальних замовлень“ сучасного театру» [9:5].

Таким чином, Мамонтов наполягав на тому, що трагедія старого світу є одночасно комедією для світу нового. До того ж, Мамонтов вважав, що сучасна російська драматургія, яка тяжіє до мелодрами з присмаком сатири, не відповідає вимогам часу (як приклад він наводив такі твори, як «Любов Ярова» К. Треньова та «Кінець Криворильська» Б. Ромашова). Те, що українська драматургія, насамперед М. Куліш, прізвище якого він не називає, що частіше звертається до трагікомедії, Мамонтов мав за серйозне досягнення українського мистецтва.

Але театрознавець Марина Гринишина, яка детально аналізує цю дискусію у статті «Трагікомедія навиворіт» або «легковажний жанр»: трагікомедія в театральному дискурсі другої половини 1920-х рр., опублікованій на сторінках часопису «Просценіум» [4], вважає, що аргументи Мамонтова на користь трагікомедії слабкими через його недостатню обізнаність у темі. Вона дорікає драматургові, що «він зупиняється на первісному означенні жанру, ігноруючи його історичний поступ, і, мабуть, через те висунені ним аргументи на користь трагікомедії виглядають слабкими» [4:17]. Гринишина, в свою чергу, ігнорує той факт, що Мамонтов навряд чи мав намір на двох сторінках свого памфлету дати детальний аналіз розвитку жанру трагікомедії. До того ж, про Дідро говорить не сам автор, а його уявний опонент, «професор літератури». Але Гринишина всупереч Мамонтову детально аналізує еволюцію поняття «трагікомедії» у працях Дідро та Корнеля, доводячи, у XVIII столітті під ним розуміли всього-на-всього трагедію зі щасливим закінченням. Далі вона розвінчує аргументи про панування трагікомедії у театр мініатюри, наполягаючи на тому, що в усі часи існування «театри мініатюр (як європейського, так і імперського, а згодом радянського гатунку) жодним чином не мали за векторне спрямування репертуару трагікомедію» [4:18]. Дозволимо собі припустити, що Мамонтов, скоріше за все,

відвідував московські театри мініатюр і мав деяке уявлення про їх поточний репертуар. Але, нагадаємо, аргумент наводиться від імені опонента Мамонтова – «театрала». Тому, безперечно, мається на увазі загальне враження від вистав цих театрів. Мініатюра своїм лаконізмом та виразністю нагадувала анекдот, в якому трагічне та комічне часто сполучені: для того, хто розповідає це – комедія, для того, про кого йде річ – трагедія. Далі Гринишина наполягає на тому, що не витримує критики й аргумент, поданий від особи «пересічного глядача» (знов таки вперто вважаючи його аргументом самого Мамонтова), бо авторка вважає, що у вагомій частині репертуар традиційного українського театру другої половини XIX – початку XX століття превалюють риси не мелодрами, а саме трагікомедії. Особливо ж дратує Гринишину ствердження, що трагікомедія може бути соціальним замовленням радянської влади і те, що саме у такому сенсі Мамонтов протиставляє її мелодрамам К. Треньова і Б. Ромашова [4:18].

Розпочинаючи дискусію, Мамонтов знав, що «Березіль» готує прем'єру п'єси Куліша «Народний Малахій», яка мала всі ознаки трагікомедії, тому сподівався, що саме Курбас підтримає його точку зору. Але сталося навпаки.

Показово, що Лесь Курбас відповів на статтю Мамонтова, яка вийшла у січні 1928 р., аж у березні. Його стаття «Мамонтові парадокси» вийшла у № 10-11 від 28 березня [7]. А 31 березня відбулася прем'єра вистави Курбаса «Народний Малахій». І сама п'єса, і вистава безперечно належали до жанру трагікомедії. Що ж визвало таке обурення режисера?

У своєму яскравому і задиркуватому памфлеті Курбас виступає проти безпечеліційної регламентації творчого процесу, якою він вважає заклик Мамонтова до молодих авторів створювати трагікомедію. До того ж, сам жанр трагікомедії здається йому дрібним.

Курбас проголошує, що «суть трагікомедії: філістерство, що хотіло б вилізти із своєї шкіри, сягнути поза свою обмеженість – і не може. Проста розгадка в самій назві: йому трагедія – нам комедія» [7:2]. Він вважає, що комедія має свій «особливий аспект», тобто спосіб подачі матеріалу: «Аспект гумору. Іноді іронії. Чи одного й другого, бо вони близькі. Аспект – питання світогляду, точніше – плід зіткнення з певною темою» [7:2]. На думку Курбаса справа не в самому матеріалі, бо матеріал «цілком залежить від аспекту, в який попадає» [7:2]. Курбас подає ще одну змістовну складову трагікомедії, притаманну, на його думку, поколінню митців, яке починало творити в дореволюційні часи: «Адже він (Мамонтов – Ю.П.), як усе наше мистецьке покоління, конденсує в собі післятюремні (ніяк не придумано простішого слова) настрої нашої країни, і очевидно, не думає,

що тюрма нас зламала настільки, що тільки гірка іронія нам зісталася, як окуляри для споглядання світу» [7:3]. Але ж Мамонтов пропонує відрізнити комедійне зображення буржуазії від трагедійного змалювання революційних подій. Він як драматург свідомо дає простір для актора та режисера, який може встановити для себе власні рамки, дати власне розуміння того, що відбувається у виставі (показати трагедію чи комедію свого героя). Об'єктивно той матеріал повинен скластися саме в синтетичний жанр трагікомедії.

Марина Гринишина у згадуваній статті констатувала: «Єдине, чим може прислужитися трагікомедія сучасній сцені, вважає керівник «Березоля», це гумористичним зображенням «слабкості нашої буденщини» й іронією у ставленні до «психологічних заноз від нашої рабської спадщини»» [4:19]. Сам Курбас наполягав на тому, що потребам сьогодення найкраще відповідають твори Г. Бюхнера і Джека Лондона, де змальовані непересічні людські особистості, які мають викликати в глядача «самопочуття його особистої і колективної сили й почуття самоповаги» [7:3]. Він вважає, що зараз глядачу потрібна «безпечеліційна афірмація життя, боротьби, творчості, активності» [7:3].

Курбас і справді збирався ставити «Войцека» Бюхнера, але це не завадило йому звертатись до трагікомедій Миколи Куліша, актуальність яких добре розуміла публіка.

Марина Гринишина підкреслює, що Курбас з великою завзятістю «трощить» аргументи Мамонтова саме тому, що «вбачає серйозну небезпеку для української драматургії, а відтак для театру, якщо втілюватиметься в їх практику провідна теза драматурга», що трагікомедія – основна форма в архітектоніці сучасного життя [4:19].

Але зараз здається, що найбільш образливим для Курбаса був абзац статті Мамонтова про конструктивний реалізм: «Конструктивний реалізм, цей «общий знаменатель» сучасного радянського театру, не може сполучатися з дочкою романтики – мелодрамою; його справжня драматична форма – трагікомедія» [9:5]. Звісно, режисер не бажав, щоб «Березіль» приводили до якогось «спільного знаменника» з регламентованим репертуаром.

Чи справді Курбас боявся, що драматургів директивною залучать до написання трагікомедій і що заклик Мамонтова приведе до уніфікації театрального життя? Навряд чи. Звичайно, Курбас розумів, що написання трагікомедії потребує особливого світосприйняття, яке було в Куліша і якого, до речі, не було в Мамонтова, усі спроби якого написати трагікомедію скоріше нагадували мелодрами. Скоріше режисера «Березоля» лякав майбутній прорив Мамонтова у царину Куліша. Курбас не міг не розуміти й того, що Мамонтов, як творча людина, не вимагав суцільної

уніфікації, але як історик театру, тяжів до класифікацій, до встановлення загальних закономірностей розвитку театру. Тож, закидаючи свої обвинувачення, Курбас свідомо перебільшував (інакше кажучи – перегравав).

До того ж наприкінці, у «постскрипті», Курбас розкриває й додаткові причини свого гніву: у №9 «Нового мистецтва» за 1928 р. Мамонтов у статті «Гризуть граніт сюжетів» дозволив собі несхвально висловитись щодо драматургічної основи вистави «Жовтневий огляд» (п'єсу написали М. Куліш, Мамонтов, Йогансен, Копиленко, Смолич і сам Курбас). Мамонтов глузливо назвав її «типовою аматорською драматизацією до святочних днів» [8:6]. Відносно вистави критики висловлювали різні думки, але написаний швидкокоруч сценарій, звичайно, не був шедевром. Мабуть, саме тому ще до прем'єри «Народного Малахія» ображений Курбас наточив перо! Й тому Наталя Щур, аналізуючи полемічні прийоми диспутантів, пише: «Легко помітити, що стаття-памфлет Л. Курбаса має суперечливий характер і містить подекуди нічим не мотивовані закиди опонентів» [12:83–84].

Мамонтов відповів на памфлет Курбаса статтю «Трагікомедія і логіка Леся Курбаса» [10]. На початку статті він подає блискучу пародію на стиль Курбаса, а потім зауважує, що не буде вести дискусію у подібному тоні.

Наталя Щур, яка викладає у своїй статті основні положення відповіді Мамонтова Курбасу, вважає, що він одразу ж спростовує основне звинувачення Курбаса: «Мамонтов підкреслив, що, надаючи трагікомедії усіх “прав громадянства”, і навіть перевагу над іншими жанрами, він не хотів позбавити цих прав трагедію чи будь-яку іншу драматичну форму» [12:84]. У своїй відповіді Мамонтов також дорікає Курбасові, що власні амбіції зацікавили його більше, ніж предмет полеміки. Спростовуючи обвинувачення трагікомедії у буржуазності, він також наполягає на тому, що «будь-яка мистецька форма сучасного Заходу з успіхом використовується на радянському терені» [10:4].

Курбас не став продовжувати дискусію: мабуть блискуче зіграна роль ображеного митця більш його не цікавила.

Таким чином, парадоксальність цієї гри-дискусії полягала не тільки в тому, що виконавці грали у непритаманному їм амплу, але й в тому, що їх творча практика геть розходилася з теоретичною полемікою. При цьому «Мамонтові парадокси» зводилися до того, що він вважав трагікомедію найсучаснішим жанром, але написані ним наприкінці 1920-х років п'єси

(«Республіка на колесах», «Княжна Вікторія» та ін.) мали скоріше ознаки комедії з присмаком мелодрами. Про це пишуть у своїй монографії «Від модерну до авангарду» Л. Скорина, Н. Малютіна та Т. Свербілова: «Взаємодія жанрів у 20–30 рр. породила своєрідний тип трагікомедії, в якому обов'язковим було поєднання двох планів – конкретно-історичного й узагальнено-філософського, надпобутового. Аналізувати трагікомедію цього періоду варто, посилаючись на творчість двох драматургів – Миколи Куліша і Якова Мамонтова» [11:298]. Причому на відміну від Куліша, який свідомо використовував драматургічні форми театру корифеїв, перетворюючи притаманний їм мелодраматизм на один з двигунів драматичної дії, Мамонтов тяжів до кращих зразків російської драми, а тематика його творів перекувалася з тематикою п'єс Треньова, Біль-Білоцерківського та ін.

«Курбасові парадокси» полягали в тому, що вважаючи трагікомедію «буржуазною», він свої останні кращі вистави (такі, як «Маклена Граса») зробив саме у цьому жанрі.

Хто ж переміг у цій дискусії-грі? Мабуть, перемоги не одержав ніхто, бо розв'язане Мамонтовим у полемічній формі питання репертуарної кризи українського театру допомогло кожному з митців підтвердити власне творче кредо. Як вважає М. Гринишина, Курбас, всупереч написаному, не мав сумніву щодо ролі та можливостей трагікомедії, але буцім то, передчував, що скоро влада вимагатиме інших жанрів (ліричної комедії, оптимістичної трагедії) [4:22]. Й тому доказував власну готовність працювати з іншим матеріалом. Як відомо, ця готовність не була оцінена, а творче життя Курбаса завершилося трагедією.

Залишився ще один аспект дискусії. Аналізуючи теоретичні виклади диспутантів, сучасні театрознавці свідомо відкидають суперечку за темою «хто кращий марксист» (досить несподівану для людей такого гатунку, як Курбас і Мамонтов). Але саме вона доводить, що дискусія демонструвала не тільки ерудицію, гострий розум, полемічний запал, але й згоду грати за правилами, встановленими Радянською владою.

Таким чином, на прикладі полеміки Курбаса і Мамонтова ми бачимо, що правила гри (як нав'язані владою, так і створені самостійно) спонукали обох митців до подолання політичних та естетичних перешкод, визначали вектори їх творчого пошуку, а значить, так чи інакше слугували розвитку українського театру і мистецтва взагалі.

### Література

1. Білецький А. О. Що збереглося в пам'яті // Про Олександра Білецького : спогади, статті. Київ, 1984. С. 284–298.
2. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950) // Український театр ХХ століття. Київ, 2003. С. 276–320.
3. Гейзінга Й. *Homo ludens* / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Основи, 1994. 250 с.
4. Гринишина М. «Трагікомедія навиворіт» або «легковажний жанр» : Трагікомедія в театральному дискурсі другої половини 1920-х рр. // Просценіум. 2005. № 3 (13). С. 17–22.
5. Єфремов С. Щоденники, 1923–1929. Київ : Газета «РАДА», 1997. 848 с.: іл.
6. Ковалів Ю. Трагікомедія // Літературознавча енциклопедія : в 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ, 2007. Т. 2. С. 492–493.
7. Курбас Л. Мамонтові парадокси // Нове мистецтво. 1928. № 10–11. С. 2–3.
8. Мамонтов Я. Гризуть граніт сюжетів : (Кафедра драматургії в Харківському Муздрамінституті) // Нове мистецтво. 1928. № 9. С. 6–7.
9. Мамонтов Я. Трагікомедія – жанр нашого часу : (З поточних нотаток драматурга) // Нове мистецтво. 1928. № 4. С. 4–5.
10. Мамонтов Я. Трагікомедія і логіка Леся Курбаса // Нове мистецтво. 1928. № 13. С. 2–5.
11. Свєрбілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси : [Б. в.], 2009. – 598 с.
12. Щур Н. Театральна публіцистика Якова Мамонтова: до проблеми полеміки з Лесем Курбасом // Сучасний погляд на літературу. Київ, 2001. Вип. 5. С. 80–88.

### References

1. Bileczkyj, A. (1984). Shho zberglosya v pam'yati, *Pro Oleksandra Bileczkogo* (s. 284-298), Kyiv: Rad. Pysmennyk.
2. Veselovska, G. (2003). Metod yak styl, a styl yak metod: formalni poshuky v teorii ta prakty ci soczrealistychnoyi doby (1930–1950) // *Ukrayinskyj teatr XX stolittya*. Kyiv, 2003. S. 276–320.
3. Gejzinga, J. (1994). *Homo ludens*. Kyiv : Osnovy.
4. Grynshyna, M. (2005). «Tragikomediya navyvorit» abo «legkovazhnyj zhanr» : Tragikomediya v teatralnomu dyskursi drugoyi polovyny 1920-x rr. *Proscenium*, 2005, 3 (13), 17–22.
5. Yefremov, S. (1997). *Shhodennyky, 1923–1929*. Kyiv: Gazeta «RADA».
6. Kovaliv, Yu. (2007). Tragikomediya, *Literaturoznavcha encyklopediya* : v 2 t., 2 (s. 5–9). Kyiv: Naukova dumka.
7. Kurbas, L. (1928). Mamontovi paradoksy. *Nove mystecztvo*, 10–11, 2–3.
8. Mamontov, Ya. (1928). Gryzut granit syuzhetiv : (Kafedra dramaturgiyi v Xarkivskomu Muzdraminstytuti). *Nove mystecztvo*, 9, 6–7.
9. Mamontov, Ya. (1928). Tragikomediya – zhanr nashogo chasu : (Z potochnyx notatok dramaturga). *Nove mystecztvo*, 4, 4–5.
10. Mamontov, Ya. (1928). Tragikomediya i logika Lesya Kurbasa. *Nove mystecztvo*, 1928, 13, 2–5.
11. Sverbilova, T., Maljutina, N., Skoryna, L. (2009). *Vid modernu do avangardu: zhanrovo-stylova paradygma ukraïns'koyi dramaturgiyi pershoji tretyny XX stolittya*. Cherkasy: [B. v.].
12. Shhur, N. (2001). Teatralna publicystyka Yakova Mamontova: do problemy polemiky z Lesem Kurbasom. *Suchasnyj poglyad na literaturu*, 5, 80–88.

**Полякова Юліана Юріївна**, головний бібліограф, Центральна наукова бібліотека, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: poljakova65uliana@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4581-6543>

**Полякова Юлиана Юрьевна**, главный библиограф, Центральная научная библиотека, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: poljakova65uliana@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4581-6543>

**Yuliana Poliakova**, Chief Bibliographer, Central Academic Library, V. N. Karazin Kharkiv National University ((Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: poljakova65uliana@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4581-6543>



## Украинский «Мандат» Н. Эрдмана (по материалам периодической печати 1925–1926 годов)

**В. А. Борбунюк**

*кандидат филологических наук, доцент кафедры украиноведения,  
Харьковская государственная академия дизайна и искусств;  
e-mail: 0969255100v@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1969-620X>*

---

В исследовании на материале украинских, в частности харьковских, периодических изданий предпринята попытка реконструировать пьесу Н. Эрдмана «Мандат». Это одна из наиболее популярных в отечественном театральном репертуаре сезона 1925/1926 годов постановок. Научная новизна работы обусловлена тем, что проблемы рецепции и интерпретации пьесы «Мандат» украинской театральной критикой 1920-х годов до сих пор не становились предметом специального научного изучения. Методология исследования заключается в применении комплексного подхода, в частности использовании для анализа историко-культурного, типологического и интертекстуального методов. Указанный подход позволил получить представление о таких составляющих постановки, как деятельность режиссёра, актёров, реакция зрителей. Кроме того, предпринята попытка классифицировать отечественную театральную критику 1920-х годов. Показано, что на пишущих повлиял режиссёрский театр. Однако, несмотря на приверженность критиков той или иной эстетической системе, в их отзывах доминировало социологическое направление, что зачастую приводило к упрощённому восприятию и трактовке. Установлено, что появление украинской сценической истории «Мандата» обусловлено, прежде всего, репертуарным кризисом отечественных театров, отсутствием пьес, за исключением произведений М. Кулиша, которые отражали бы современную жизнь, воспроизводили на сцене советский быт. Заполняя репертуарные лакуны пьесами, которые имели успех на подмостках столичных театров, вновь образованные коллективы, в частности харьковский Червонозаводской театр, пытались засвидетельствовать свой профессионализм. Принципы и границы режиссёрского «вмешательства» в художественный мир пьесы не всегда отвечали замыслу драматурга и были обусловлены стремлением установить связь между искусством и жизнью. В целом же театральный сезон 1925/1926 годов по насыщенности театральными премьерями свидетельствовал о начале новой эпохи в украинском театре и, как следствие, в украинской театральной критике.

**Ключевые слова:** «Мандат», Н. Эрдман, пьеса, рецензия, театральная критика

### **Борбунюк В. О. Український «Мандат» Н. Ердмана (за матеріалами періодичних видань 1925–1926 років)**

У дослідженні на матеріалі українських, зокрема харківських, періодичних видань зроблена спроба реконструювати одну із найбільш популярних у вітчизняному театральному репертуарі сезону 1925/1926 років постановок – п'єсу Н. Ердмана «Мандат». Наукова новизна роботи обумовлена тим фактом, що проблеми рецепції та інтерпретації п'єси «Мандат» українською театральною критикою 1920-х років дотепер не були предметом спеціальної наукової розвідки. Методологія дослідження полягає у застосуванні комплексного підходу, зокрема у поєднанні історико-культурного, типологічного та інтертекстуального методів. Завдяки названим методам аналізуються такі складові постановок, як діяльність режисера, акторів, реакція глядачів. Крім того, зроблена спроба класифікувати вітчизняну театральну критику 1920-х років. Показано, що на авторів вплинув режисерський театр. Однак, незважаючи на прихильність критиків до тієї чи іншої естетичної системи, у рецензіях домінував соціологічний напрямок, що почасти призводило до спрощеного сприйняття і тлумачення постановок. З'ясовано, що поява у «Мандата» української сценичної історії обумовлена, перш за все, репертуарною кризою вітчизняних театрів, відсутністю п'єс, за винятком творів М. Куліша, які віддзеркалювали б сучасне життя, відтворювали на сцені радянський побут. Заповнюючи репертуарні лакуни п'єсами, які мали успіх на кону столичних театрів, новостворені театри, зокрема харківський Червонозаводський, намагалися засвідчити свій професіоналізм. Принципи і межі втручання режисерів у художній світ п'єси не завжди відповідали задуму драматурга і були обумовлені бажанням встановити зв'язок між мистецтвом і життям. У цілому ж театральный сезон 1925/1926 років за своєю насиченістю театральними прем'єрами свідчив про початок нової доби в українському театрі і, як наслідок, у вітчизняній театральной критиці.

**Ключові слова:** «Мандат», Н. Ердман, п'єса, рецензія, театральна критика

### **Borbuniuk V.A. Ukrainian "The Mandate" by N. Erdman (based on periodicals of 1925–1926)**

In a study on the material of Ukrainian, in particular, Kharkiv, periodicals, an attempt was made to reconstruct the play by N. Erdman "The Mandate". This is one of the most popular stagings in the national theater repertoire of the 1925/1926 season. The scientific novelty of the work is due to the fact that the problems of reception and interpretation of "The Mandate" play by the Ukrainian theater critics of the 1920s have not yet become the subject of a special scientific study. The research methodology consists of applying an integrated approach, in particular, using historical, cultural, typological, and intertextual methods for the analysis. This approach allowed us to get an idea of such components of the staging as the director's, actors' activities, and the audience's reaction. In addition, an attempt was made to classify domestic theater criticism of the 1920s. It is shown that the director's theater influenced the writers. However, despite the commitment of critics to a particular aesthetic system, the sociological trend dominated in their comments, which often led to simplified perception and interpretation. It has been established that the emergence of the Ukrainian stage history of "The Mandate" is primarily due to the repertoire crisis of domestic theaters, the lack of plays, with the exception of M. Kulish's works, that would reflect contemporary life, reproduced the Soviet life on a scene. Filling the repertoire lacunae with plays that were successful on the stages of the capital's theaters, the newly formed groups, in particular, the Chervonozavodskiy Theater in Kharkiv, tried to acknowledge their professionalism. The principles and limits of the director's "interference" in the art world of the play did not always correspond to the plan of the playwright and were due to the desire to establish a link between art and life. In general, the theatrical season of 1925/1926, in terms of saturation with theatrical premieres, affirmed the beginning of a new era in the Ukrainian theater and, as a result, in the Ukrainian theater criticism.

**Keywords:** N. Erdman, play, review, theater critics, "The Mandate"

---

Подводя итоги театрального сезона 1925/1926 годов, обозреватель журнала «Экран» писал: «С осени 1921 года <...> каждый театральный сезон стал своего рода эпохой, начал иметь своё лицо. <...> Сейчас впервые можно сказать: <...> сезоны, где господствовал декоратор и режиссёр, сменились сезоном другого содружества, где участвуют уже актёр и автор. <...> Гигантов этот год, конечно, не дал, и не мог дать. Но в текущую театральный литературу 1925–1926 год отметится десятком пьес, вполне здоровых, вполне ясных и по идее, и по художественной разработке» [5:13]. Автор имел в виду, прежде всего, такие ведущие столичные театры, как академический МХАТ, который «по-новому показал „Горячее сердце” и „Дядю Ваню”, сменив прежние лирические тона Островского и Чехова на более спокойные, но и более обличающие, более отвращающие нас от этого затхлого, мещанского, подлежащего полному искоренению быта», и «революционный» театр Вс. Мейерхольда, который «ярче, чем где-либо в мире», откликнулся пьесой «Рычи, Китай!» на китайскую гражданскую войну. Украинские театры на тот момент в разряде ведущих не значились, соответственно, их репертуар в указанных итогах не учитывался. Однако отечественный театральный сезон 1925/1926 годов по насыщенности культурными событиями и премьерами был не менее интересен, хотя до сих пор не становился предметом специального научного исследования как единое художественное явление.

В этой статье мы ставим перед собой цель, используя материалы украинских, в том числе харьковских, периодических изданий, провести реконструкцию одной из обсуждаемых в отечественной периодической печати 1925/1926 годов постановок – пьесы Н. Эрмана «Мандат».

Напомним, что начало сценической истории «Мандата» относится к предыдущему сезону, так как премьера датируется 20 апреля 1925 года. У рецензентов и зрителей пьеса «Мандат» ассоциировалась не только с Н. Эрманом, автором текста, но и со Вс. Мейерхольдом, режиссёром, «вмешавшимся» в художественный мир автора. Однако появление украинского «Мандата» продиктовано отнюдь не сценическим успехом постановки в театре Вс. Мейерхольда, а репертуарными проблемами. Именно на это указывал автор всеукраинского еженедельника «Нове мистецтво»: «Одного бракує тільки нашим театрам – це репертуару. Нема п'єс, що віддзеркалюють наше сучасне життя, нема на сцені радянського побуту. Дав тов. Куліш дві п'єси, що не сходять зі сцени театрів по всій Україні, але ж і тільки. Решта п'єс у репертуарах наших театрів переводні, здебільшого з російського. Жити тільки або переважно ними ми не можемо. Треба створити свій репертуар» [23:1]. Но пока рецензенты взывали к драматургам (статья имела красноречивое название «Слово за драматургами»),

а те, в свою очередь, выдерживали паузу, украинский театр заполнял репертуарные лакуны пьесами, уже имевшими успех на столичных подмостках.

Одно из первых упоминаний об украинском «Мандате» находим буквально в начале сезона. Отвечая на вопросы анкеты еженедельника «Нове мистецтво» о текущем театральном сезоне и о перспективах театра («біжучий театральный сезон взагалі і про перспективи сезону в даному театрі»), Ю. Хаютин, на тот момент директор одного из вновь созданных харьковских театров, сообщал: «Червонозаводський театр лише розпочинає свій сезон. 1-го листопаду пройшла перша його постановка – сучасна комедія Ермана „Мандат” під режисурою знайомого Харкову по минулих сезонах Нелі-Влада» [1:6]. По мнению директора, премьера засвидетельствовала, что «завдання театру – утворити постійний кадр органічно зв'язаних з театром робітників, що відповідали б однакової мірі так художнім, як і громадським вимогам – виконано цілком» [1:6]. В этом же интервью дана характеристика как «лица» театра, так и «лица» его зрителя: «Тепер про обличчя театру. Наш театр міститься на околицях і вже по своєму розташуванню мусить бути робітничим. Таким він був, таким і зостанеться. Цілком зрозуміло, що в своїй художній роботі театр ставку бере на свого постійного глядача – робітника з околиці. А тому основна робота театру – виявити новий та старий побут. При цьому головне завдання – поставити яскраві межі між цими двома об'єктами. План роботи театру збудовано в такий спосіб, щоб за сезон показати 8–9 нових постановок, які б характеризували театр. В п'єсах так званих „проходних” вирішено також твердо проводити ідеологічно-витриману виховальну лінію» [1:6]. Как видим, чтобы «врасти в революцию», харьковский театр планировал «выписать себе мандат», подобно герою одноимённой пьесы.

О Вс. Мейерхольде и его театре отечественный зритель, и харьковский не исключение, был достаточно наслышан. Приезд театра Вс. Мейерхольда в Украину в конце предыдущего сезона достаточно активно обсуждался в периодической печати, причём без всякого пиетета. Например, рецензент харьковской газеты «Пролетарий» называл игру актёров «очень плохой», а пьесу «Даёшь Европу!» характеризовал как слабую, досадуя, что «такой мастер, как Мейерхольд, потратил столько сил на спасение неудачной пьесы» [22:4]. Пытаясь заново установить связи между искусством и жизнью, театральные критики, значительную часть из которых составляли рабочие, использовали социологический подход к искусству. (В нашем случае ситуация не могла не «усугубляться» как названием издания, так и его целевой аудиторией.) Главными критериями при этом были правдоподобность и актуальность сюжета и

образов персонажей, их максимальное соответствие жизненным реалиям и прототипам, что не могло не угрожать упрощённой трактовкой спектакля.

По сути, в харьковской истории с «Мандатом» роль «Пролетария» окажется главной. Именно это издание будет и анонсировать, и рецензировать спектакль одним из первых. 30 октября 1925 года в разделе «Справочник „Пролетария”» читателям сообщается: «31-го октября состоится открытие русского драматического Краснозаводского театра. Первой постановкой пойдёт „Мандат” Н. Эрдмана. Режиссёр Нелли Влад» [18:4]. Возникшие разночтения в отношении даты премьеры (31 октября, согласно «Пролетарию», и 1 ноября, согласно еженедельнику «Нове мистецтво»), на наш взгляд, следует разрешить в пользу городской газеты, корреспонденты которой одновременно были и зрителями.

В соответствии со «Справочником „Пролетария”», с 31 октября по 12 ноября 1925 года «Мандат» в Краснозаводском театре давали ежедневно, за исключением выходных (то есть спектакль по эрдмановской пьесе, по нашим подсчётам, выдержал все семь премьерных постановок, согласно театральным правилам). «Пролетарий» откликнулся на постановку рецензией, благодаря которой мы сегодня можем хотя бы частично реконструировать спектакль. Обозреватель под криптонимом Вл. М. сообщал: «Краснозаводский театр начал свои спектакли „Мандатом”. Этот выбор можно только приветствовать, ибо пьеса Эрдмана при некоторой беспорядочности, анекдотичности, преобладании внешнего над внутренним, всё же представляет собой хорошую, современную, бытовую комедию – сатиру» [4:4]. Данный отклик, несмотря на некоторый дилетантизм, возможно, не слишком опытного театрального критика, обнаруживает черты литературоведческой интерпретации. Автор рецензии не только пересказывает текст и констатирует субъективные впечатления, но пытается проводить литературные аналогии. Так, в рецензии читаем: «Великая княжна-кухарка, знаменитый коммунист, который „с III Интернационалом на ты” – просто Хлестаков поглупее, мандат – ключёк бумаги, а мечты о неприкосновенности – мираж, который развеется при первом же приходе фининспектора» [4:4]. Рецензент постоянно сбивается на интерпретацию не театральной постановки, а драматургического текста: «В развёртывании действия автор даёт целую низку типов нэповского мещанства, может быть, преувеличенную, но всё же жизненную и социально-правильную» [4:4]. Относительно режиссёрского «вмешательства» пишущий немногословен: «Постановщик Нелли Влад пошёл по дороге, которую протоптал для „Мандата” Мейерхольд. Однако, зрелище получилось весёлым, забавным и интересным» [4:4].

Над оформлением харьковского «Мандата» работал художник Б. Косарев. Искусствоведы,

определяя творческий метод художника в период с 1924 по 1926 гг. как «театральный конструктивизм», так воссоздают сценическое решение пьесы: «Художник вирішив простір сцени в конструктивістському ключі, не пориваючи з традиційною для його декораційних рішень яскравою театральністю. Комбінації дерев'яних конструкцій виразно нагадували інтер'єри багатопверхового, густонаселеного будинку: тісні комірчини, вузькі сходи, перекриття, перегородки, двері, за якими тремтів останній подих „обивательської дійсності” <...>. Формулу „міщанського духу” художник розкривав через щедрий декор: плоскі вертикальні частини конструкції обклеювалися фольгою, смугами орнаментованого різнокольорового паперу, ніби шпалерами стіни. Конструкція працювала в окремих епізодах на поворотному крузі сцени. І тоді вся ця „нехитра прикраса” починала рухатися, створюючи враження метушні. Герої ж мали намір сховатися, затаїтися, відмежуватися від цього середовища. Воно ж наполегливо „мерехтіло”, „миготіло”, втручалось, нагадувало про себе» [24:156]. Возможно, именно то, что в Харькове сценическое действие так же, как и в театре Мейерхольда, развёртывалось на круглой площадке с двумя вращающимися круговыми «тротуарами», послужило поводом для рецензента говорить о сценическом решении как о «протоптанной» Мейерхольдом дороге. Заметим, кстати, что именно эта техническая особенность постановки не позволила мейерхольдовцам презентовать «Мандат» в первый свой приезд в Киев. О «Мандате» в трактовке Вс. Мейерхольда известно, что режиссёр сделал установку на фрагментарность. Спектакль был разбит на эпизоды, которые монтировались с помощью резкого чередования неподвижных, безмолвных поз и пантомимических мизансцен. Предполагалось, что подобный композиционный приём, подобно делению на части слова в поэзии футуристов, должен способствовать аналитическому восприятию текста. Известно также, что Вс. Мейерхольд отступил от авторского замысла и представил свою интерпретацию пьесы. Главное доказательство критики усматривали в жанровой разноплановости пьесы и постановки [См. об этом : 13].

Кроме Харькова, в театральный сезон 1925–1926 годов «Мандат» был включён в «производственный план» полтавского театра им. Шевченко. Он числился среди (ни много ни мало!) восьми пьес, к репетиции которых полтавские шевченковцы приступили одновременно (в их числе «Комуна в степах» М. Кулиша, «Монастир св. Магдалини», «Ганна Крісті», «Мандат», «Наталка Полтавка», «Лісова пісня»). Л. Клищев, руководитель художественной частью театра, передавал общее зрительское впечатление, которое конспектировал в денежный эквивалент: «По першій вражінням, які театр робе на глядача, можна сказати, що вони цілком задовольняючі,

згідно анкетного матеріалу, не дивлячись на те, що деякі вистави носили цілком конструктивне оформлення. Каса поки що дала на круг 230 карб., а це, беручи на увагу осінню полтавську грязь, є показником того, що театр викликав зацікавленість в полтавських робітничих колах як своїм репертуаром, так і його інтерпретацією» [2:2]. Ердмановський «Мандат» ко времени анкетирования руководителя худчастью театра уже прошёл, следовательно, вызвал интерес у зрителей, также поучаствовал в кассовых сборах.

Значился «Мандат» и в репертуаре Донбасского филиала Государственного драматического театра им. И. Франко, художественной частью которого руководил Гн. Юра. Локацией постановок этого театра были Луганск, Артёмовск, Дебальцево, Сталино, Славянск, а также шахты и заводы Донбасса [2:2]. В постановке Б. Глаголина «Мандат» шёл также в Одесском гостеатре.

Несмотря на множество премьерных локаций «Мандата», рецензии в республиканском специализированном еженедельнике «Нове мистецтво» удостоилась именно харьковская постановка. Харьков на тот момент был столицей Украины со всеми вытекающими из подобного статуса последствиями, в том числе и в культурной жизни города.

Киевская рецензия, в отличие от харьковской, отличалась большим профессионализмом. Однако критик, как и его харьковский коллега, характеризовал, прежде всего, не постановку, а драматургический текст: «„Мандат“ Ердмана – перш за все їдка суспільна сатира, що розкриває, або краще, – бичує запліснівільї міщанський побут недавнього минулого. <...> Багатющий словесний матеріал – сила гострих і влучних слівцець та фраз, що наглядністю своєю набувають широкое, універсальне значення – роблять п'єсу надзвичайно цікавою й виключно зручною для постановки» [6:12]. В дальнейшем в своей интерпретации украинский критик вообще апеллировал к рецепции отнюдь не харьковского зрителя: «І не даром багато фраз з „Мандату“ ввійшли в круг московського життя: „...діти не ганьба, а велике нещастя“, „Мамочко, держіть мене, а то я цим мандатом всю Росію переарештую“, „Тамарочко, подивись у віконечко, чи не скінчилась радянська влада...“ і багато інших» [6:12]. По мнению критика, у «Мандата», кроме «барвности, незабутнього тексту», есть исключительное достоинство – это «типъ»: «Їх ціла низка. Найбільш характерні фігури міщанського побуту в добу великої горожанської війни: Гулячкін, Надія Петровна, Варвара Сергіївна, Ширкін, генерал Автоном Сигизмундович та ін.» [6:12]. О самом спектакле сказано было немного: «У Червонозаводському театрі „Мандат“ проходить гарно. Постановка, коли погодитись з думкою режисера (курсив наш. – В. Б.) – вдала; склад артистів у п'єсі добре підібраний, виконання було

справжнє, цілком солідне, певне й переконуюче в тому, що Червонозаводський театр має сили, здібні виповнити серйозний репертуар і зробити сезон цікавим» [6:12]. Видимо, пишущий был знаком с мейерхольдовской постановкой, поэтому не преминул заметить, что Нелли Владу, режиссёру, безусловно, талантливому, «не слід дуже ганятись за рухомою сценою, що є перешкодою для артистів» [6:12]. В противовес авангардистским версиям, критик замечал, что у режиссёра достаточно фантазии, чтобы «у реальных тонах зуміти виявити й підкреслити найбільш гострі місця» [6:12]. Ценным в этой рецензии является анализ актёрской игры: «Серед артистів, що беруть участь у п'єсі, найбільш виділяються – Павлова (Варвара Сергіївна), Лінецька (Надія Петровна), Мальвін (Автоном Сигизмундович) – у всіх цікаві, виразні, чіткі фігури, їх легко, приємно слухати. Особливо – Павлову. Щодо Гулячкіна (артист Шейн), то при гарній грі, він якось не підійшов до ролі й не дав типу Павлуші, а... уступив своє місце центральній фігурі – Шіркїну (арт. Костровський). Костровський ввійшов в роллю – дав справжнього Шіркїна. А чітка дикція актора, що особливо важно при темпі п'єси в рухомій декорації, допомогла йому висунути Шіркїна на перший план. Взагалі увесь ансамбль грав гармонійно і більш, чим гладко. Гарний, цінний спектакль, яркий початок сезону і гарні надії» [6:12]. Были, впрочем, и более скептические отзывы о профессионализме этой харьковской труппы: «Та й увесь спектакль ішов по клубному, нагадуючи скоріш постановку одного з клубних гуртків, ніж працю професійного театру» [3:10]. Как видим, в рецензиях на харьковскую постановку преобладал социологический подход, то есть акцент делался на общественной значимости спектакля и его соответствии идеологически актуальным требованиям времени. Заметим, что авторами рецензий на столичную постановку «Мандата» помимо представителей социологического направления были также критики формального и психологического направлений, вследствие чего, кроме идеологической актуальности, предметом анализа стали формально-содержательная сторона и психологизм пьесы.

Кроме харьковского «Мандата», интерес отечественных критиков вызвала киевская постановка, которая состоялась несколько позже – 19 декабря 1925 года в театре Русской драмы (официальное название на тот момент – Государственный театр им. Шевченко). «Мандат», наряду с «Дворцом наслаждений», «Ядом» А. Луначарского и другими пьесами, призван был поспособствовать «намечающемуся перелому в репертуаре русской драмы» [14:3]. Для этого дирекция привлекала режиссёров Москвы и Ленинграда и лично проводила переговоры с драматургами о предоставлении театру права постановки новых пьес. Этот факт не преминули обыграть достаточно саркастично в своих обзорах

театральные критики: «В русской драме началось художественное оживление. „Безрежиссёрье“, окутавшее внутреннюю работу театра творческой апатией, с приездом нового поводыря-постановщика Ростовцева, сразу потеряло свою мучительность» [11:5]. Следует заметить также, что киевский театр проводил так называемую «абонементную кампанию», согласно которой должны были быть выпущены «3 серии» по шесть спектаклей в каждой. «Мандат» шёл в первой серии. Безусловно, такая экспресс-подготовка не могла не сказаться на качестве спектакля.

Особенностью откликов на киевскую постановку было то, что они учитывали мнение рядовых зрителей. Так, некий Ф. писал о «Мандате» в русской драме: «Если первые эпизоды представили известный интерес как отражение советской действительности времени военного коммунизма, то чем дальше, тем с меньшим интересом смотрится пьеса, и утомлённый зритель невольно чувствует потуги автора отыграться на дешёвых двусмысленностях довоенного производства. Пьеса в целом значительно выиграла бы, если бы автор или режиссура взяли на себя труд вычеркнуть добрую половину пошленьких анекдотов, отдающих отсебятиной самого низкого свойства. Нужно отметить, что по части постановочной, театр ещё не изжил старых грехов провинциализма. В сцене, где Павел и Варвара пытаются в темноте вскрыть сундук Лишневецкой и их застаёт на месте преступления мать, сцена почему-то ярко освещена и зрителю трудно понять, почему мать и дети рыщут по сцене, при ярком свете не узнавая друг друга. Правда, через несколько минут на сцене темнеет, но это позднее исправление ошибок только сильнее подчёркивает неряшливость постановки» [21:2]. Как видим, киевский зритель оказался достаточно искушённым и затронул, в частности, проблему соотношения пьесы и спектакля. Кроме того, критик уделил внимание особенностям постановки, указав на приверженность создателей спектакля не авангардной (на что пеняли Нелли-Владу в Харькове, избравшему дорогу, «протоптанную» Вс. Мейерхольдом), а традиционной эстетике, которая всё же усугублялась низким профессионализмом.

Однако даже такая «не по Мейерхольду» постановка «Мандата», был убеждён другой читатель-критик, осовременивала столичный репертуар: «Киев из большого театрального центра превратился в большое театральное захолустье. <...> Единственный театр, куда вы можете пойти, будучи уверенным, что вам не преподнесут постановку наспех и небрежно сделанную, что вас не накормят едой ваших дедушек и бабушек, едой, которую ваши желудки уже не в состоянии переварить – это „Березиль“. Правда, в этом сезоне русская драма делает попытки современного репертуара. Ставят „Мандат“ в оригинальной (читай не по Мейерхольду) постановке, ставят „Дворец наслаждений“ по Синклеру. Но ведь, в конце концов, дело не в том, что ставят. Уловка

антрепренёров и режиссёров, кричащих об отсутствии репертуара, разбита. <...> Мы видели старичка Островского, омоложенного Мейерхольдом, и, глядя на этот физиологический фокус, мы получали громадное удовольствие» [21:2].

Главной особенностью театральной критики 1920-х годов являлась множественность точек зрения на театральный процесс. Пишущие о театре, будучи приверженцами различных эстетических систем (то ли Художественного театра, то ли театра В. Э. Мейерхольда, то ли Камерного), каждый по своему подходили к трактовке различных режиссёрских концепций. Со временем исследователи классифицируют основные направления театральной критики рассматриваемого нами периода соответственно как «мхатовское», «мейерхольдовское», «таировское» [Подробнее об этом:8]. В начале театрального сезона 1925/1926 годов в украинской театральной критике преобладает «мейерхольдовское» направление. Оно проявлялось не столько в приверженности или отрицании эстетической системы Вс. Мейерхольда, сколько в ориентации на эту систему как на некую точку отсчёта в интерпретации спектакля. Однако, пытаясь установить связь между пьесой и жизнью, авторы рецензий достаточно упрощённо интерпретировали «Мандат». Критики как будто вторили «Театральным заметкам поэта» В. Катаева 1922 года и его несколько провокационному призыву: «Бейте меня по черепу Мейерхольдом // Покуда в глазах не станет рыжо, // Пытайте меня огнём и холодом, // Я буду упрям и твёрд, как Рыжов. // Вы, мрачные критики и тонкие теоретики, // Это для вас у меня в руке пресспапье... // Слышите! Не желаю никакой кинетики! // Желаю честных пятиактных пьес!» [7:12]. Известно, что Вс. Мейерхольд на премьере «Мандата» перед началом спектакля обратился к рецензентам с призывом не судить о новой пьесе, художественных достоинствах или недостатках постановки по первому спектаклю, а сделать это через две недели. Украинские рецензенты о таких тонкостях интерпретации предупреждены не были и, ввиду плотных «производственных планов» театров, судили о постановках, как правило, по премьерному спектаклю, когда он ещё не успевал обрести свою окончательную форму под воздействием публики.

Два года спустя Лесь Курбас, основатель «Березоля», который к тому времени уже был харьковским столичным театром, упомянет «Мандат» на театральном диспуте: «Зараз більш як коли потрібна нам нова, своя драматургія. „Мандат“ Ердмана, помімо того, що слабка п'єса, в Москві б'є приблизно по меті. У нас він тільки зверху лоскоче. Радянськість і соціальна революція взагалі в свідомості громадянина є або завойована позиція, або позиція, яку треба завойовувати, руйнуючи струхляві підпірки старих ідеологів, оруднуючи зовсім іншими темами, що в міру

деталізації виходять із кола загальнонародських чи загальносоюзних і набувають характеру національного, тобто зв'язаного і з минулим, і з сучасним певної етнографічної території. І не тільки в темах річ, а просто тут, на Україні, ми маємо других людей, під іншим культурним впливом вихованих» [10:682]. Обратим увагу, що оціночна характеристика Леся Курбаса «слабка п'еса» стосується не постановки, а к тексту.

Як відомо, потрапив в Москву весною 1923 року, Лесь Курбас мав можливість побачити постановки театру Мейергольда, які, по його власному признанню, йому дуже сподобались, і постановки «Камерного театру», які йому взагалі не сподобались [10:684]. Однак не виключено, що косвенним чином на відношення до «Мандату», який в художественному розумінні діячів театру того часу асоціювався в рівній мірі як з Н. Ерדманом, так і з Вс. Мейергольдом, могло впливати і безосновательне уличення Леся Курбаса в режисерському «плагіаті»: «Нічим, як тільки фальшуванням, не можу назвати слів т. Пельше <...>, де він докоряє мені, м'яко висловлюючись, заїмствованиями у Мейергольда <...> і тут, і там однаковий прийом, але ж <...> „Макбет” поставлено на цілих три місяці раніше, ніж „Д.Е.”. Не міг же я, режисер, у Києві знати, що буде через три місяці в Москві» [10:684].

О реакції Н. Ерדмана на українську версію «Мандата» документальних свідчень, к сожалению, виявити не вдалося. Відомо лише, що перебуваючи на піку слави після триумфального шестидієвого п'єси в ТИМ, драматург в листі до батьків зауважує: «Що стосується Укр. пролеткульту, якщо Борис буде списуватися, то крім 20-30 черв. він не забуде згадати об авторських п'яти відсотках с акта <...>» (август 1925 г., Рим) [25: 236]. Судячи з усього, молодий автор не сумнівався в успіху українських постановок.

Начавшись з різних режисерських інтерпретацій «Мандата», український театральний сезон 1925/1926 років закінчився «Мандатом» Вс. Мейергольда. Саме йому в цей час приїждився гастрольний графік театру: «По технічним умовам в минулому році гастролі театр не зміг показати ні „Бубуса”, ні „Мандата”. Але в гастролі цього року театр покаже Києву всі три прем'єри (включаючи, і „Рычи, Китай!”). Театр в цьому році відмовився від гарантованої урядом закордонної поїздки, даючи можливість ліквідувати свою „задолженість” перед робітниками Києва і перевірити себе на новій для театру робочій аудиторії Одеси» [15:5]. «Бубус» і «Мандат» київська критика оцінювала як «постановки великого принципово-художественного значення». В оцінці мейергольдівських постановок, в тому числі і «Мандата», українські критики не обмежувалися соціологічною трактовкою,

як це було в відношенні українських версій «Мандата». В центрі уваги виявляються взаємозв'язок композиції і сценографія, нові режисерські рішення: «В „Бубусі” вперше була утверджена нова система гри з використанням так званої „пред-гри”. <...> на цій системі (вперше застосованій к „Бубусу”) виріс спектакль такого громадського художественного значення, як „Мандат» [15:5]. «Мандат» називають «тем талисманом театру, який приніс йому шумний і крилатий успіх» [17:3]. Але, знову ж таки, по думці критиків, справа була не в п'єсі: «В читанні вона не виробляє особливого враження і вся неприваблива походка її думки тільки місцями звертає на себе увагу» [17:3]. Заслугу усвідковують в мистецтві режисера: «Мейергольду вдалося, як ніколи краще, бризнути кислотою постановки в очі цій м'якій і грязній амальгамі нової і старої доби. Ці живучі „проміжні» образи людей, милими і ласково сосущими молоко одночасно у двох „кобыл доби» (вираження Маяковського) дані Мейергольдом з предельною і рукою ощутимий випуклостью» [17:3–4].

Всі п'єси в Україні шли в першому складі виконавців. В «Театральній хроніці» не опускалася ні одна дрібниця, навіть до кількості музикантів і квитків: «В воскресіння, 23 травня, в Київ приїхала вся трупа театру ім. Вс. Мейергольда. <...> Театр передбачає дати в Києві двадцять спектаклів. В п'єсі „Мандат» (третій акт) грають всі три музиканти театру ім. Вс. Мейергольда (Макаров, Панков і Кузнецов); в цій редакції п'єса пройшла в Москві всього 2 рази. <...> Мушкетер-ремонтник театру К. Состэ і технічний персонал театру закінчують установку на сцені театру повертаються конструкції „Мандата» <...>. Об'явлена продаж квитків на 1-у неділю гастролі протікає з великим успіхом. Особливо багато вимог на квитки поступає з боку робітничих організацій» [19:7]. Аналіз в досліджуваних рецензіях таких складових спектакля, як режисура, драматургія, акторська робота і зрительська реакція, дозволяє реконструювати соціально-історичний фон і конкретні умови виконання репертуару.

Таким чином, театральний сезон 1925–1926 років означав початок нової епохи в українському театрі, формування його нового обличчя. Весною 1926 року під занавес сезону в Харків буде переведений театр «Березиль», який, як передбачалося, повинен був поступово впливати на роботу провінціальних театрів: «Отсюда общий подъём качества продукции украинских театров и создание оригинальной, самостоятельной творческой украинской театральной культуры» [8:1]. «Березиль», розширюючи сферу своєї діяльності, поступово формувал і «курбасовське» (визначення наше. – В. Б.) напрямлення в українській критиці, косвенним

свидетельством чего стал «березольский» («курбасовский») номер журнала «Театр – музыка – кино» (№ 24 1926). Критики не скупилась на похвалу и высокопарные определения типа «детище украинской революции» (о театре), «вождь Курбас», «настоящий театральный лев» (о режиссёре), «полнокровные классовые страсти», а не «мелкие комнатные страстишки» (о репертуаре). Так, отмечая уникальность режиссёрских интерпретаций, отрешиваясь от каких бы то ни было театральных традиций, автор писал: «Прежде всего, „Березиль” и его вождь Курбас никогда не были рабами голой формы. <...> Во-вторых, <...> если форма сценической работы оказалась одинаковой на русской, украинской и других сценах современных театров, то потому, что везде руководители этих театров поняли, что новая форма – это лозунг против окостеневших театральных взглядов первосвященников от искусства – этих самовлюблённых далай-лам. Эта форма была призвана разрушить старые идиллии „Сверчков на печи” и предреволюционных „Вишнёвых садочков”. На сцене „Березилья” впервые в Киеве появился здоровый революционный реализм, который сейчас воспринят уже всеми революционными театрами.

Тут впервые мелкие комнатные страстишки уступили место полнокровным классовым страстям» [20:3–4]. Провожая театр в Харьков, киевские критики не скупилась на образные метафоры: «большим наслаждением для тонко чувствующего зрителя является возможность следить, как разглаживаются утюгом творческой воли Курбаса иногда не важно сидящее постановки его учеников. По следам когтей Курбаса на благородном теле театра – пользуясь испытанным рецептом Пушкина – можно узнать настоящего театрального льва!» [16:4–5].

Однако своего рода «мандатом на профпригодность» как молодых пролетарских театров, так и новых пролетарских режиссёров, их попыткой установить связь между искусством и жизнью в отечественном театральном сезоне 1925/1926 годов стал, в том числе, и «Мандат» Н. Эрдмана. Отмеченные критиками принципы и границы режиссёрского «вмешательства» в художественный мир пьесы зачастую свидетельствовали о том, что режиссёрские решения постановок не вполне соответствовали замыслу драматурга и были продиктованы социокультурной ситуацией времени.

## Литература

1. Анкета журналу // Нове мистецтво. – 1925. – № 2. – С. 6–7.
2. Анкета журналу // Нове мистецтво. – 1925. – № 3. – С. 2.
3. А. Т. Червонозаводський театр. 1905 рік у Харкові // Нове мистецтво. – 1925. – № 3. – С. 10.
4. Вл. М. «Мандат». Краснозаводський театр // Пролетарій. – 1925. – № 252 (3 ноября). – С. 4.
5. Геронский. Итоги театрального сезона. Союз нутра против союза формы // Экран. – 1926. – № 20 (30 мая). – С. 13.
6. Іволгін Вол. «Мандат». У Червонозаводському театрі [рецензія] / Вол. Іволгін // Нове мистецтво. – 1925. – № 3. – С. 12.
7. Катаев В. Театральные заметки поэта. Несколько слов по поводу / Валентин Катаев // Художественная мысль. – 1922. – № 2. – С. 12.
8. К-й. Четыре года // Театр – музыка – кино. – Київ. – 1926. – № 23. – С. 1.
9. Купцова О. Н. Из истории становления советской театральной критики (1917–1926 гг.) [Текст] / О. Н. Купцова. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1984. – 68 с.
10. Курбас Лесь. Сьогодні українського театру і «Березиль» // Курбас Лесь. Філософія театру / Лесь Курбас. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 671–692.
11. М. Арк. У рампы // Театр – музыка – кино. – Київ. – 1925. – № 4. – С. 5.
12. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / В. Э. Мейерхольд. – Ч. 2 : 1917 – 1939. – М. : Искусство, 1968. – 522 с.
13. Миронова М. А. Восприятие пьесы и спектакля «Мандат» формальной театральной критикой / М. А. Миронова // Вестник ТГПУ. – 2011. – Вып. 7 (109). – С. 30–33.
14. Намечающийся перелом в репертуаре русской драмы (Беседа с директором русской драмы В. Н. Дагмаровым) // Театр – музыка – кино. – Київ. – 1925. – № 4. – С. 3.
15. Н. Театр имени Вс. Мейерхольда // Театр – музыка – кино. – 1926. – № 27. – С. 5.
16. Розенцвейг Б. Алло, Курбас! (Вокзальное) / Б. Розенцвейг // Театр – музыка – кино. – 1926. – № 24. – С. 4–5.
17. Розенцвейг Б. Племя бури и натиска (к приезду театра им. Мейерхольда) / Б. Розенцвейг // Театр – музыка – кино. – 1926. – № 27. – С. 3–4.
18. Справочник «Пролетария». Хроника // Пролетарій. – 1925. – № 249. – С. 4.
19. Театральная хроника. Театр им. Либкнехта. К гастролям театра им. Вс. Мейерхольда // Театр – музыка – кино. – Київ. – 1926. – № 27. – С. 7.
20. Токарь Х. Детище украинской революции / Х. Токарь // Театр – музыка – кино. – 1926. – № 24. – С. 3–4.
21. Трибуна читателя // Театр – музыка – кино. – Київ. – 1925. – № 5. – С. 2.
22. У. Гастроли московского театра Мейерхольда // Пролетарій. – 1925. – № 146 (30 июня). – С. 4.
23. Христовий М. Слово за драматургами / М. Христовий // Нове мистецтво. – 1925. – № 3. – С. 1.

24. Чечик В. «Театральний конструктивізм» Бориса Косарева (1924–1926) / В. Чечик // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : [Зб. наук. пр.] – К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. – Вип. 7. – С. 153–157.
25. Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. – М.: Искусство, 1990. – 522 с.

## References

1. Anketa jurnalnogo // Nove mistetstvo. 1925. № 2. S. 6–7 [in Ukrainian].
2. Anketa jurnalnogo // Nove mistetstvo. 1925 № 3. S. 2 [in Ukrainian].
3. A. T. SHervonozavodskiy teatr. 1905 rik u Harkovi // Nove mistetstvo. 1925 № 3. S. 10 [in Ukrainian].
4. VI. M. «Mandat». Krasnozavodskiy teatr // Proletariy. 1925. № 252. S. 4 [in Ukrainian].
5. Geronskiy. Itogi teatralnogo sezona. Soyuz nutra protiv soyuza formy // Ekran. 1926. № 20 (30 maya). S. 13 [in Russian].
6. Ivolgin Vol. «Mandat». U SHervonozavodskomu teatri [retsenziya] // Nove mistetstvo. 1925. № 3. S. 12 [in Ukrainian].
7. Kataev V. Teatral'nye zametki pojeta. Neskol'ko slov po povodu [Theatre notes poet. A few words about] // Hudozhestvennaya mysl'. 1922. № 2, S. 12 [in Ukrainian].
8. К-у. SHetyre goda // Teatr – muzika – kino. Kyiv. 1926. № 23. S. 1 [in Ukrainian].
9. Kuptsova O. N. Iz istorii stanovleniya sovetsoy teatralnoy kritiki (1917–1926 gg.). – Saratov, 1984. 68 s [in Russian].
10. Kurbas Les. Sogodni ukraynskogo teatru i «Berezil» // Kurbas Les. Filosofiya teatru. Kyiv : Vid-vo Solomii Pavlichko «Osnovi», 2001. S. 671–692 [in Ukrainian].
11. M. Ark. U rampy // Teatr – muzika – kino. Kyiv. 1925. № 4. S. 5 [in Ukrainian].
12. Mejerhol'd V. EH. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy. CH. 2 : 1917 – 1939. M. : Iskusstvo, 1968. 522 s. [in Russian].
13. Mironova M. A. Vospriyatie p'esy i spektaklya «Mandat» formal'noj teatral'noj kritikoj // Vestnik TGPU. 2011. V. 7 (109). S. 30–33 [in Russian].
14. Namechayushchij sya perelom v repertuare russoy dramy (Beseda s direktorom russoy dramy V. N. Dagmarovym) // Teatr – muzika – kino. Kyiv. 1925. № 4. S. 3 [in Ukrainian].
15. N. Teatr imeni Vs. Mejerhol'da // Teatr – muzika – kino. 1926. № 27. S. 5 [in Ukrainian].
16. Rozencvejg B. Allo, Kurbas! (Vokzal'noe) // Teatr – muzika – kino. 1926. № 24. S. 4–5 [in Ukrainian].
17. Rozencvejg B. Plemya buri i natiska (k priezdu teatra im. Mejerhol'da) // Teatr – muzika – kino. 1926. № 27. S. 3–4 [in Ukrainian].
18. Spravochnik «Proletariya». Hronika // Proletariy. 1925. № 249. S. 4 [in Ukrainian].
19. Teatral'naya hronika. Teatr im. Libknekhta. K gastrolyam teatra im. Vs. Mejerhol'da // Teatr – muzika – kino. Kyiv. 1926. № 27. S. 7 [in Ukrainian].
20. Tokar' H. Detishche ukraynskoj revolyucii // Teatr – muzika – kino. Kyiv. 1926. № 24. S. 3–4 [in Ukrainian].
21. Tribuna chitatel'nyy // Teatr – muzika – kino. Kyiv. 1925. № 5. S. 2 [in Ukrainian].
22. U. Gastroli moskovskogo teatra Mejerhol'da // Proletariy. 1925. № 146. S. 4 [in Ukrainian].
23. Xry'stovy`j M. Slovo za dramaturgamy` // Nove my`stecstvo. 1925. № 3. S. 1 [in Ukrainian].
24. Chechy`k V. «Teatral'ny`j konstrukty`vizm» Bory`sa Kosareva (1924–1926) // Ukrayins`ke my`stecstvoznavstvo: materialy`, doslidzhennya, recenziyi. Kyiv : IMFE im. M.T. Ry`l`s`kogo NAN Ukrayiny`, 2007. V. 7. S. 153–157 [in Ukrainian].
25. EHrdman N. P'esy. Intermedii. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya sovremennikov. M.: Iskusstvo, 1990. 522 s [in Russian].

**Борбунюк Валентина Олексіївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (м. Харків, вул. Мистецтв, 8, 61000); e-mail: 0969255100v@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1969-620X>

**Борбунюк Валентина Алексеевна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (г. Харків, вул. Искусств, 8, 61000); e-mail: 0969255100v@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1969-620X>

**Borbuniuk Valentyna**, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Ukrainian studies, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts (8, Iskusstv str., Kharkiv, 61002, Ukraine); e-mail: 0969255100v@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1969-620X>



УДК 821.161.2'06(477-87)-2.09  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-18

## **Авторські жанрові визначення як осмислення нової дійсності (на матеріалі драматургії українських еміграційних письменників середини ХХ століття)**

**С. О. Антонович**

*кандидат філологічних наук, старший викладач,  
кафедра історії української літератури,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: antonovich\_svetl@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-8553-820X>*

---

Статтю присвячено дослідженню авторських жанрових визначень як способу осягнути нову дійсність, у якій опинилися українські еміграційні драматурги середини ХХ століття. З'ясовано, що самотність авторських номінацій викликана потребою філософського переосмислення доби, визначенням морально-етичних пріоритетів. Оригінальне жанрове маркування п'єс відображає соціальні, політичні, психологічні зміни в житті як суспільства, так й індивідуума, привертає увагу до актуальних проблем того часу. Доведено, що практика авторських підзаголовків свідчить як про складність комунікативної можливості еміграційних письменників в іншонаціональному просторі, так і про прагнення самовираження, а отже, самоствердження переселенців у новій дійсності.

**Ключові слова:** еміграція, драматургія, п'єса, жанр, автор

### **Антонович С. А. Авторские жанровые определения как осмысление новой действительности (на материале драматургии украинских эмиграционных писателей середины ХХ века)**

Статья посвящена исследованию авторских жанровых определений как способа постигнуть новую действительность, в которой оказались украинские эмиграционные драматурги середины ХХ века. Выяснено, что самотность авторских номинаций вызвана необходимостью философского переосмысления эпохи, определением морально-этических приоритетов. Оригинальные жанровые решения пьес отражают социальные, политические, психологические изменения в жизни как общества, так и индивидуума, привлекают внимание к актуальным проблемам того времени. Доказано, что практика авторских подзаголовков свидетельствует как о сложности коммуникативной возможности эмиграционных писателей в инонациональном пространстве, так и о потребности самовыражения, а следовательно, самоутверждения переселенцев в новой действительности.

**Ключевые слова:** эмиграция, драматургия, пьеса, жанр, автор

### **Antonovych S. O. Author's genre definition as a comprehension of the new reality (based on the drama of Ukrainian emigration writers in the middle of the twentieth century)**

This article is devoted to the study of author's genre definitions as a way to grasp the new reality in which the Ukrainian emigration playwrights appeared in the middle of the twentieth century. It is found out that the originality of author's nominations was caused by the need for a philosophical rethinking of time, definition of moral and ethical priorities. The original genre marking of plays reflects social, political, psychological changes in the life of both society and the individual, drawing attention to the actual problems of that time. The author's definition of plays is often subjective. It points to the artist's experience, focusing mainly on the emigration processes of the mid-twentieth century. It was proved that the practice of author subtitles, in addition to attempts to indicate a historical and cultural paradigm, indicated the complexity of the communicative ability of emigration writers in the foreign-language space. Also, genre definitions indicated the thirst for self-expression, which in the Soviet Union was impossible, and in the new conditions is an indispensable attribute of self-affirmation, a kind of evidence of the existence of each individual. The fact of creation of new genre nominations, consonant with creative searches of artists due to the thought of the crisis of the theater of the twentieth century reigning in the contemporary world cultural space, is important. The activation of the personality and author's component in the subheadings marks of a departure from the canonical genres, which should be assumed, could not adequately realize the ideological idea of emigration artists. In this way, playwrights not only expanded the structural and semantic capacity of the genre, but also confirmed their right to interpret their own works.

**Key words:** emigration, dramatic art, play, genre, author

---

Реалії ХХ століття кардинально змінили матрицю ціннісних орієнтирів людського буття. У результаті виникла потреба філософського переосмислення доби, необхідність визначити естетичні й моральні пріоритети. Логічно, що тенденції, які назріли в суспільстві, почали фіксуватися й літературою. Усе це сприяло й пошукам у галузі форми, зумовлювало поетикальну специфіку творів українських еміграційних драматургів середини ХХ століття. Одним зі свідчень цього є жанрові визначення, запропоновані самими авторами.

Варто зазначити, що коло питань, яке стосується жанрології, у літературознавстві достатньо розроблене. Значущими є праці Е. Бентлі [2], М. Кургиняна [5], Н. Копистянської [4], В. Фролова [11], Л. Чернець [12] та ін. Звернімо увагу: Н. Копистянська виправдано наголошує на необхідності вивчення авторських жанрових визначень. «Іноді це гонитва за оригінальністю або, навпаки, мода, але в багатьох випадках тут відбивається історично зумовлений процес диференціації та синтезу...» [4, с. 19], – пояснює дослідниця. Деякі літературознавці (Т. Свєрбілова [9, с. 12], Л. Чернець [12, с. 9] та ін.) припускають, що авторські жанрові визначення – передумова взаєморозуміння між

письменником та читачем. Як бачимо, цей ракурс опрацювання художніх текстів у науковому колі є актуальним, але, якщо говорити про діаспорну драматургію, малодослідженим.

Мета статті полягає у вивченні авторських жанрових визначень як способі осмислити нову дійсність, у якій опинилися українські еміграційні драматурги середини ХХ століття. Відповідно до мети поставлено завдання: 1) з'ясувати особливості використання жанрових номінацій в українській еміграційній драматургії вказаного періоду, 2) пояснити семантику назв експериментальних жанрових рішень.

Авторські жанрові визначення є цікавими та місткими номінаціями, які, безумовно, розширюють сміливість жанру. Звернімося до підзаголовків п'єс українських драматургів-емігрантів середини ХХ століття: «з життя української молоді на американському континенті» («Справжня наречена» А. Юриняка), «п'єса в 5 діях з життя українських скитальців» («На далеких шляхах» А. Юриняка), «сюрреалістична панорама Американської України другої половини ХХ-го сторіччя» («Дума про Мамая» І. Чолгана) та ін. Це явище не набуло масштабного вираження у творчому доробку представників ді-пі, адже поряд із оригінальними підзаголовками п'єс існують численні традиційні, «канонічні». У цьому плані характерними є «комедія на 4 акти» («Ксантіппа» Л. Коваленко), «комедія в 3-ох діях» («Загублений скарб» І. Чолгана), «трагедія» («Дійство про Юрія-Переможця» Ю. Косача), «комедія-сатира» («Генерал» І. Багряного), «п'єса в одній дії» («Олена Степанівна» О. Бабія), «п'єса на сім картин» («Провулочок Св. Духа» І. Чолгана) тощо. Останнє визначення «п'єса» фіксує тенденцію до нейтрального, часом неконкретного жанрового визначення. Схожі риси мають підзаголовки типу «в трьох відслонах» («Кортес і Безталанна» Ю. Косача), «вистава в масках» («Близнята ще зустрінуться» І. Костецького) та ін. Імовірно, схильність деяких українських письменників-переселенців до неточних визначень диктується складністю в осмисленні специфіки нової дійсності, повного та всебічного її усвідомлення. Соціально-культурна ізоляція не дозволяє їм адекватно осягнути особливість доби.

Проте, з другого боку, в драматургії діаспорних письменників середини ХХ століття читач зустрічає підзаголовки, які відображають соціально-історичні реалії епохи. Скажімо, це стосується еміграційних процесів, актуальних для митців: «комедія скитальських днів у 3-ох діях» («Діти Дажбога» І. Чолгана), «сюрреалістична панорама Американської України другої половини ХХ-го сторіччя» («Дума про Мамая» І. Чолгана), «п'єса в 5 діях з життя українських скитальців» («На далеких шляхах» А. Юриняка), «з життя української молоді на американському континенті» («Справжня наречена» А. Юриняка).

Такі жанрові визначення фіксують концептуальне спрямування п'єс. У них читач угадує соціальні, політичні, частково психологічні реалії еміграційного життя. У підзаголовках п'єс драматурги втілюють тематичне наповнення творів. Сконцентрованість митців на предметі зображення демонструє особливість їхнього світосприйняття, суспільно-політичної позиції, філософського розуміння доби. Зокрема, бажання осягнути причини еміграційних процесів, які змінили життя багатьох українців, відтворюють відповідні жанрові номінації. Ці підзаголовки не тільки відображають актуальні для митців проблеми, але й указують на прагнення розповісти про них, готовність авторів до дискусій на суспільно-політичні, історичні теми. Активна позиція емігрантів свідчить про потребу самовираження, що в Радянському Союзі було неможливим, а в нових умовах є неодмінним атрибутом самоствердження, своєрідним звітом про буття кожного індивідуума.

Такий підхід дозволяє еміграційним письменникам відтворити мислення свого покоління, звернути увагу читачів на важливі проблеми епохи. Авторські жанрові визначення зосереджують реципієнта на моментах, концептуально вагомих для певної п'єси. Прикладом можуть послугувати підзаголовки, що повідомляють про тему, сюжет драматичного твору. У зв'язку із цим показовими є п'єси, які, скажімо, зображують життя українських скитальців («На далеких шляхах», «Справжня наречена» А. Юриняка, «Діти Дажбога», «Дума про Мамая» та інші драми І. Чолгана). Відповідні акценти в жанровому маркуванні зумовлені передовсім національним чинником. Соціально-політичні, культурно-мистецькі особливості становища української еміграції пояснюють трансформації жанрових означень. Авторські підзаголовки ніби стають виразниками суспільної свідомості ді-пі. Вони інтерпретують національну специфіку жанрового рішення, демонструючи читачеві своєрідність позаматерикової української драматургії.

Як бачимо, у підзаголовках п'єс митці відображають спроби осмислити важливі проблеми доби. Водночас вони інформують реципієнта про тематичну й ідейну спрямованість творів, адже, як неодноразово наголошують дослідники, жанрове визначення є передумовою взаєморозуміння між письменником і читачем. З огляду на це варто згадати поняття «жанрового очікування», запропоноване Л. Чернець [12, с. 3].

Авторські підзаголовки п'єс дають реципієнтові уявлення про текст, налаштовують на певне сприйняття. Сислове навантаження мають і нейтральні назви типу «трагедія» («Дійство про Юрія-Переможця» Ю. Косача) або «комедія-сатира» («Генерал» І. Багряного). Однак ширше уявлення про твір читач отримує з таких підзаголовків, як «сенсаційно-детективна п'єса на

мотивах і текстах Франкового "Лиса Микити" («Останнє втілення Лиса Микити» І. Чолгана), «емігрантський фільм-водевіль зі співами і танцями у 12-ти картинах» («Блакитна авантюра» І. Чолгана), «з життя української молоді на американському континенті» («Справжня наречена» А. Юриняка) тощо.

Відомо, що жанри збагачуються за рахунок міжжанрового, міжродового зв'язку та взаємодії між різними видами мистецтва (музикою, кіно, живописом тощо). Так, Леся Українка жанр своїх драматичних творів окреслила драматичною поемою, Б. Брехт увів поняття «епічна драма». Експерименти В. Маяковського, В. Мейерхольда, Л. Курбаса продиктовані пошуками шляхів створення синтетичного театру, який поєднував би елементи різних родів літератури й видів мистецтва. Більшість еміграційних українських драматургів середини ХХ століття також активно долучається до відповідних тенденцій. Різноманітні модифікації авторських жанрових визначень яскраво демонструють цей процес, створюючи в реципієнта особливе уявлення про п'єсу як про оригінальний, часом сміливий вияв творчого потенціалу письменників.

Жанрова індивідуалізація часто увиразнює структурно-семантичні особливості драм, наголошує на їхніх міжжанрових чи навіть міжродових зв'язках. Наприклад, деякі п'єси відзначаються публіцистичністю, плакатністю в зображенні життєвих фактів. Зокрема, варто згадати відповідний доробок І. Багрянного. Підзаголовки його творів «драматична повість» у «Морітурі» та «повість-вертеп» у «Розгромі» швидше вказують на «розповідність» п'єс, а не на подієвість, динаміку. Проникнення епічних елементів у драматичний жанр порушує закони його сприйняття, демонструючи епічну свободу відтворення дійсності. Воно готує читача до детального та розлогого зображення-аналізу подій. Ось як починає автор першу «відслону» в п'єсі «Розгром»:

«Ц е б у л о т л о... [розрядка автора. – С. А.]»

Безперервно плине людський потік по розбомблених шляхах... Згорблені, обдерті, голодні, брудні істоти – вчорашні (і завтрашні) робітники, селяни, інтелігенти, – збурені великою і так багато обіцяючою катастрофою, – вертаються на свої місця... Після страшної бурі, що пронеслася широкими просторами, містами, селами і шахтами України, вони, висаджені в повітря і розкидані на всі боки, як шматки землі вибухом бомби, – вертаються на свої місця, а чи шукають нових... Так, нарешті нових, ліпших місць, де б звити собі гніздо для нового.. Так, для нового, ліпшого життя...» [1, с. 17].

Цей своєрідний експеримент у контексті «синтетичної форми» дозволяє І. Багрянному всебічно розглянути проблематику п'єси, створюючи драму з багатоярною структурою (спогади-марення оповідача, його висновки, події за часів німецької окупації України, що

відбуваються то в будинку головної героїні Ольги Урбан, то деінде на захопленій території). Такий прийом також розширює способи «авторської присутності».

Визначення «вертеп», що фігурує в підзаголовку «Розгрому», вказує на його структурні особливості. У творі йдеться про вороже протистояння двох світів – українського та німецького. «Вертеп» увиразнює цю боротьбу, відсилаючи до двоярусної будови лялькового театру. Цій ідеї відповідає семантична опозиція понять «верху» та «низу» в народних уявленнях про світ. Згідно з ними верх наділений символічними ознаками «хороший», «благополучний», «життєвий» тощо, а низ – ознаками «поганий», «недобрий», «смертельний» [3, с. 57]. У п'єсі «Розгром» І. Багрянний зображує світ завойовників з негативною конотацією, натомість підкреслює духовну, моральну й інтелектуальну «вищість» українців.

Експериментальне жанрове рішення постає як самоствердження митців, як світоглядна установка. Так, імовірною рефлексією на хаотичність світобудови в І. Чолгана є створення в межах комедій «Замотеличене теля» й «Замотеличене теля 2» невеличких сценок, анекдотичних ситуацій-мініатюр, названих «мигунцями». Тоді традиційний жанр трансформується в конгломерат жанрів-«мигунців». Ці п'єси показують зміну уявлень про комедію, ледь зберігаючи пам'ять про неї в окремих епізодах. Автор редукує форму до гумористичних сценок, часто суголосних, наприклад, жанру анекдоту. У зв'язку з цим митець пропонує експериментальний підзаголовок до драматичних творів: «замаскований літературно-театральний кабаре». Тут слово «замаскований» фігурує тому, що вистава п'єси «відбувалася в періоді м'ясиць і актори виступали в низці сцен у масках» [7, с. 511], а «кабаре» – «не з льокального патріотизму», а тому, що в мові, з якої взято слово, вживається форма Kabarett (німецьке) [7, с. 511]. В. Ревуцький визначає жанр твору як виставарею [8, с. 5]. Хоча сам автор авторитетно наголошує, що «кабаре – це щось менше, інтимніше за рею з галасливою музикою, яскравим освітленням та кольоровими лаштунками... Насправді «Замотеличене теля» було не рею, а пародією на рею. Це була гра, забава в театр» [6, с. 17]. Дослідники стверджують, що п'єса, написана для Театру-Студії Й. Гірняка й О. Добровольської, відтворює жанр вистав театру «Березіль» «Алло на хвилі 477» та «Чотири Чемберлени» [8, с. 5], адже на роботі Студії позначився вплив театральної естетики Л. Курбаса [10, с. 15].

Цікаво, що в п'єсу «Справжня наречена» А. Юриняк уводить низку вставних компонентів, чим урізноманітнює не тільки жанрову, але й композиційну організацію твору. Так, автор залучає жанр повісті, пісні, листа, а також

віршових куплетів. Різнопланові вставки в художній текст надають не тільки ритму п'єси, але й динаміки, руху.

Драматурги, враховуючи соціально-культурні умови тогочасної дійсності, формують нові уявлення про українську еміграційну літературу, збагачуючи її оригінальними рисами. Такий своєрідний «злам» часто традиційних жанрових ознак сприяє пошукам як у напрямку інших жанрових утворень, так і стосовно осмислення сучасної авторам літературної ситуації. Активізація особистісно-авторського компонента в підзаголовках засвідчує про відхід від канонічних жанрів, які, слід припустити, не могли адекватно втілити ідейний задум еміграційних митців. У цей спосіб письменники не тільки розширили структурно-сміслову ємність жанру, але й утвердили своє право інтерпретувати власні твори.

Деякі жанрові рішення містять натяк на відчуття розгубленості в діаспорних драматургів у новому (мистецькому) просторі. Немоżliвість адекватної культурної комунікації, нерозуміння ціннісних пріоритетів, соціальна ізоляція мають значний вплив на їхню творчу діяльність. Своєрідною рефлексією на непередбачуваність світу постають нетрадиційні сполучення на рівні міжжанровому, міжродовому, сюжетно-композиційні трансформації, зображення образів тощо. Так, у п'єсах часто зустрічаються казково-містерійні номінації: «музична казка-каруселя» («Сон української ночі, або Мандрівка чумака Мамаєва довкола світу» І. Чолгана), «містерійне дійство в 6-ти картинах» («Ходження Мамаєва по

другому світі» І. Чолгана), «містерія» («Дійство про велику людину» І. Костецького). Відчуття фантастичності, яке вгадується за жанровими визначеннями, відповідає відчуттю безглуздя, нереальності, викликаному ситуацією вимушеної еміграції.

Оригінальні авторські визначення п'єс часто суб'єктивні. Вони вказують на досвід митця, зосереджуючись, головним чином, на еміграційних процесах. Підзаголовки свідчать про індивідуальне й соціальне, а то й творче самовизначення та самоствердження письменників. Обираючи жанрове маркування, драматург фіксує предмет зображення, виражає ставлення до нього тощо. У зв'язку з цим читачеві потрібно враховувати специфіку історичної ситуації доби, її суспільно-політичні перипетії, культурно-мистецькі особливості, а також життєву позицію митця. Підзаголовки п'єс формують у реципієнта уявлення про час, у який створювались ці драми.

Таким чином, письменницькі пошуки нетрадиційних жанрових рішень часто продиктовані новими явищами життя. Підзаголовки відображають соціальні, політичні, психологічні зміни в житті як суспільства, так й індивідуума, привертають увагу до актуальних проблем. Авторські жанрові визначення є способом пристосування до нової дійсності та її осмислення. Запропонований аналіз жанрових рішень надалі дозволить глибше зрозуміти (декодувати) прихований зміст драматургії українських письменників-емігрантів середини ХХ століття.

## Література

1. Багряний І. Розгром: повість-вертеп. Чикаго: Прометей, 1948. 125 с.
2. Бентлі Е. Жизнь драмы/пер. с англ. В. Воронина. Москва: Искусство, 1978. 367, [1] с.
3. Войтович В. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2005. 662, [1] с.
4. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПАІС, 2005. 367 с.
5. Кургинян М. С. Драма//Теория литературы: в 3 кн./ред. кол.: Г. Л. Абрамович, Н. К. Гей, В. В. Ермилов и др. Москва: Наука, 1964. Кн. 2.: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. С. 238–362.
6. Наглоч В. Коментар 1: рік трьох п'єс//Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї: зібрані драматичні твори 1945–1989/передм. В. Ревуцький; комент. та прим. В. Наглоч; заг. ред. У. Любович-Старосольська. Нью-Йорк: ОУП «Слово» накладом ОУП «Самопоміч», 1990. С. 17–20.
7. Наглоч В. Примітки//Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї: зібрані драматичні твори 1945–1989/передм. В. Ревуцький; комент. та прим. В. Наглоч; заг. ред. У. Любович-Старосольська. Нью-Йорк: ОУП «Слово» накладом ОУП «Самопоміч», 1990. С. 511–515.
8. Ревуцький В. Зліт і зникнення комедіографа І. Алексевича: передмова//Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї: зібрані драматичні твори 1945–1989/передм. В. Ревуцький; комент. та прим. В. Наглоч; заг. ред. У. Любович-Старосольська. Нью-Йорк: ОУП «Слово» накладом ОУП «Самопоміч», 1990. С. 5–16.
9. Свербилова Т. Г. Трагикомедия в советской литературе: генезис и тенденции развития. Київ: Наук. думка, 1990. 145, [2] с.
10. Театр-Студія Йосипа Гірняка, Олімпії Добровольської/упор. Богдан Бойчук. Нью-Йорк: УВАН в США: Вид-во Нью-Йорк. групи, 1975. 348 с.
11. Фролов В. Судьбы жанров драматургии: анализы драматургических жанров в России XX века. Москва: Сов. писатель, 1979. 421, [2] с.

12. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 189, [2] с.
13. Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї: зібрані драматичні твори 1945–1989/передм. В. Ревуцький; комент. та прим. В. Наглож; заг. ред. У. Любович-Старосольська. Нью-Йорк: ОУП «Слово» накладом ОУП «Самопоміч», 1990. 517 с.

#### References

1. Bahrianyi, I. (1948). *Rozghrom: povist-vertep*. Chykhaho: Prometei.
  2. Bentli, E. (1978). *Zhizn dramy*. (V. Voronin, Trans.). Moskva: Iskusstvo.
  3. Voitovych, V. (2005). *Ukrainska mifolohiia*. (2nd ed.). Kyiv: Lybid.
  4. Kopystianska, N. (2005). *Zhanr, zhanrova systema u prostori literaturoznavstva: monohrafiia*. Lviv: PAIS.
  5. Kurhinian, M. S. (1964). Drama. In Abramovich, H. L., Hei, N. K., Ermilov, V. V. (Eds.), *Teoriia literatury* (Vol. 2), (pp. 238–362). Moskva: Nauka.
  6. Nahloch, V. (1990). Komentar 1: rik trokh pies. In Cholhan, I. *Dvanadtsiat pies bez odniiei: zibrani dramatychni tvory 1945–1989*. U. Liubovych-Starosolska (Ed.) (pp. 17–20). Niu-York: OUP «Slovo» nakladom OUP «Samopomich».
  7. Nahloch, V. (1990). Prymitky. In Cholhan, I. *Dvanadtsiat pies bez odniiei: zibrani dramatychni tvory 1945–1989*. U. Liubovych-Starosolska (Ed.) (pp. 511–515). Niu-York: OUP «Slovo» nakladom OUP «Samopomich».
  8. Revutskyi, V. (1990). Zlit i znyknennia komediohrafa I. Aleksevycha: peredmov. In Cholhan, I. *Dvanadtsiat pies bez odniiei: zibrani dramatychni tvory 1945–1989*. U. Liubovych-Starosolska (Ed.) (pp. 5–16). Niu-York: OUP «Slovo» nakladom OUP «Samopomich».
  9. Sverbilova, T. G. (1990). *Trahikomediiia v sovetskoii literaturie: (henezis i tendentsii razvitiia)*. N. Ye. Krutikova (Ed.). Kyiv: Naukova dumka.
  10. *Teatr-Studiia Yosypa Hirniaka, Olimpii Dobrovolskoi*. (1975). B. Boichuk (Ed.). Niu-York: UVAN v SSHA: Vyd-vo Niu-York. hrupy.
  11. Frolov, V. (1979). *Sudby zhanrov dramaturhii: analizi dramaturhicheskikh zhanrov v Rossii XX veka*. Moskva: Sov. pisatel.
  12. Chernets, L. V. (1982). *Literaturnye zhanry (problemy tipolohii i poetiki)*. Moskva: Izd-vo Mosk. un-ta.
- Cholhan, I. (1990). *Dvanadtsiat pies bez odniiei: zibrani dramatychni tvory 1945–1989*. U. Liubovych-Starosolska (Ed.). Niu-York: OUP «Slovo» nakladom OUP «Samopomich».

**Антонович Світлана Олександрівна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: antonovich\_svetl@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-8553-820X>

**Антонович Светлана Александровна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории украинской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: antonovich\_svetl@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-8553-820X>

**Antonovych Svitlana**, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of the Ukrainian Literature, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: antonovich\_svetl@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-8553-820X>

УДК 82.09:929\*Чугуя  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-19

## П'єса «Степовий орел» О. П. Чугуя – зразок драматургічного портрета в жанровій системі біографічної творчості письменника

*І. А. Куриленко*

*кандидат філологічних наук, доцент,  
Харківська державна академія культури;  
e-mail: spring2007@ukr.net; https://orcid.org/0000-0001-8340-2192*

У статті простежується особливість використання біографічного матеріалу в літературній творчості О. П. Чугуя, зокрема при створенні образів Г. Сковороди, В. Каразіна, О. Курбаса, В. Івасюка та інших. Однак основна увага зосереджена на аналізі драматургічного портрета засновника нової української літератури І. П. Котляревського (створеного О. Чугуєм у п'єсі «Степовий орел»), зосередженні його багатогранної діяльності, спрямованої на відстоювання права українського народу на свою ідентичність, здійсненні культурно-освітнього процесу рідною мовою.

Підкреслена висока майстерність письменника в сюжетобудуванні, створенні характерів, побудові діалогів та монологів. Визначена роль драматургічного портрета в досягненні жанрової різноманітності п'єс письменника.

**Ключові слова:** драматургічний портрет, діалог, театр, сцена

**Куриленко І. А. П'єса «Степной орел» А. П. Чугуя – образец драматургического портрета в жанровой системе биографического творчества писателя**

В статье прослеживается особенность использования биографического материала в литературном творчестве А. П. Чугуя, в частности при создании образов Г. Сковороды, В. Каразина, А. Курбаса, В. Ивасюка и других. Однако основное внимание сосредоточено на анализе драматургического портрета основателя новой украинской литературы И. П. Котляревского (созданного А. Чугуем в пьесе «Степной орел»), изображении его многогранной деятельности, направленной на отстаивание права украинского народа на свою идентичность, осуществление культурно-просветительного процесса на родном языке.

Подчеркнуто высокое мастерство писателя в сюжетопостроении, создании характеров, построении диалогов и монологов. Определена роль драматургического портрета в достижении жанровой разнообразия пьес писателя.

**Ключевые слова:** драматургический портрет, диалог, театр, сцена

**Kurylenko I. A. «Steppe eagle» a play by O. P. Chuhuy – a sample of drama portrait in the genre system of the author's biographical creative work**

Despite the fact, that literary work of O.P. Chuhuy has already become an object of scientific research by A. Novikov, T. Kononchuk, T. Virchenko and others, drama portrait still remains unnoticed by literary critics.

The aim of the author's research is an attempts to analyze the chosen type of biographical work which requires keeping a specific filling of measure while using actual material and fiction.

The peculiarities of using biographical material in the literary work of O.P. Chuhuy, in particular when creating the images of H. Skovoroda, V. Karazin, O. Kurbas, V. Ivasuk and others are surveyed in the article.

The main attention is concentrated on analyzing the bibliographical portrait of I.P. Kotlyarevskiy, the famous of the new Ukrainian literature, created by O.P. Chuhuy in his play "Steppe eagle" (which appeared in 2012), reflecting his versatile activity aimed of defending the rights of the Ukrainian people for their identity, realizing cultural and enlightenment process in their native language.

A high mastery of the author in plot creating, in building up characters, very often by just a few phrases, making up monologs and dialogues, independent of space and time, for that matter, in widely using folklore in confirmed. The important role of drama portrait for achieving of genre diversity of the authors plays is emphasized.

The above works by O.P. Chuhuy testify to complete mastery of biographical genre in the process of drama reflection of the reality, great mastery of using techniques and means of poetics, in particular, when choosing conflicts and characters capable of fighting either to a complete victory or failure, achieving maximal tension, unity and concentration of action, expressive psychological characteristics.

Thanks to these peculiarities of the play I.P. Kotlyarevskiy as a personality is shown multi-faceted and attractive way so typical of him, closely connected with social and political events of that time, in particular, with the desembrist community and national liberation movement.

That is why, the drama portrait created by O.P. Chuhuy in "Steppe eagle" maybe used not only by the teachers of high and secondary schools but also by all admirers and masters of literature, music and theatre and hence is worth of being staged by the talented servants of Melpomene.

**Key words:** dramaturgic portrait, dialogue, theatre, stage

Незважаючи на те, що літературна практика О. Чугуя вже стала об'єктом наукових спостережень у працях А. Новикова [3], Т. Конончук [2], Т. Вірченко [1] та інших [4], драматургічний портрет залишається поза увагою літературознавців.

Метою автора цієї розвідки є спроба проаналізувати обраний різновид біографічної творчості, який став однією з визначальних рис жанрової своєрідності письменника.

Загальновідомо, що біографічний жанр не належить до найлегших, незважаючи на наявність фактичного матеріалу про життя і творчість того, кому присвячено художній твір. Саме реальний

фактичний матеріал обмежує до певної міри використання художнього домислу, без якого будь-яке мистецтво, зокрема художнє слово, не може існувати.

А відтак, письменник, який обирає у своїй творчій практиці цей жанр, повинен володіти особливим чуттям міри використання фактичного матеріалу та художнього домислу. Це стосується усіх біографічних творів – поетичних, прозових і драматургічних, незважаючи на те, що кожен із них має свої особливості. Так, для останнього з названих є обов'язковим посилення конфлікту не лише в сюжетобудуванні, а й у створенні характерів та побудові діалогів.

Основним об'єктом наших спостережень є драматургічний портрет засновника нової української літератури – Івана Петровича Котляревського, створений Олексієм Прокоповичем Чугуєм у його п'єсі «Степовий орел» [5], яка з'явилася в 2011 році і є, на наш погляд, найбільш вдалою спробою виконати це завдання.

Одразу зауважимо, що цей вид літературної творчості є улюбленим для драматургічної практики згаданого автора. Першою була оприлюднена й поставлена в 2002 році на сцені аматорського театру «Прозріння» (який існував при Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна) п'єса «Велике пророцтво». Вона приурочена двом ювілейним датам – 280-річчю від дня народження Г. Сковороди та 200-річчю заснування згаданого вищого навчального закладу, до якого певною мірою був причетний також видатний український письменник, філософ і педагог.

Незважаючи на невеликий обсяг (20 сторінок), авторів вдалося створити привабливий образ геніального українського мислителя, його глибоку обізнаність з найновішими досягненнями тогочасної європейської науки, нестримне прагнення втілити їх у вітчизняний педагогічний процес, звільнити його від застосування фізичного покарання учнівської молоді, замінивши цю варварську педагогіку гуманними прийомами стимулювання учнів до освоєння наукових знань.

Така реформа мала посприяти перетворенню Харківського колегіуму у вищий навчальний заклад європейського рівня – університет, неодмінність появи якого в цьому краї Г. Сковорода неодноразово обґрунтував у дискусіях зі своїми сучасниками. Реалізатором цієї ідеї став, як відомо, один із найталановитіших його учнів – Василь Назарович Каразін.

То ж не дивно, що наступну п'єсу біографічного плану «Зрадлива доля» (2003 р.) О. Чугуй присвятив цій особистості. Цей твір має значно більший обсяг, ніж попередній, оскільки в його основу покладено не один епізод із життя і творчості головного персонажа, а весь біографічний матеріал. Досягнути цього було нелегко. Однак, автор використовуючи

особливості драматургічної поетики, зумів вибрати найоптимальніший епізод із життєвого і творчого шляху В. Каразіна – його митарства і переживання під час перебування в Петербурзькій тюрмі, куди його заточили бездарні кар'єристи й заздрісники, вдаючись до підступної дезінформації та брудних наклепів. У п'єсі майстерно використані різноманітні прийоми і засоби психологічного аналізу, зокрема введення образу тюремного привида, сновидінь і т. ін.

Наступною п'єсою О. Чугуя, що має всі ознаки драматургічного портрета, є трагедія «Кривава прем'єра». З'явилася вона в 2005 році у зв'язку з відзначенням ювілею видатного діяча української сцени, засновника театру «Березіль» Олександра Степановича Курбаса. Показово, що сюжетна лінія та головний персонаж цього твору багато в чому нагадують попередній, зокрема тим, що основний конфлікт цієї п'єси також виникає і стимулюється талановитою і сильною особистістю, фанатичним прагненням досягти поставленої мети, незважаючи на будь-які перешкоди, навіть тоді, коли вони наближають до трагічного фіналу. Якщо в першому випадку цього не відбулося, то в другому – він став реальністю.

Знаменно і те, що автор, змальовуючи перебування своїх персонажів у місцях позбавлення волі, не зловживає «привабливою» екзотикою тюремного побуту, але відображує його досить майстерно завдяки вдало використаним художнім прийомам і засобам. Найпоказовішою в цьому відношенні є «мистецька» практика заступниці начальника Соловецького табору політ'язнів – Катерини Сучкіної, яка заради задоволення своїх еротичних бажань, підступно грає роль шанувальниці мистецтва, співчутливої до важкої долі ув'язнених представників художньої інтелігенції, зараховуючи і себе до неї. Щоб завоювати симпатію Леся Курбаса, вона цинічно ілюструє йому намальовані нею картини, основним об'єктом зображення яких є кінцевий результат варварських тортур, здійснюваних у тюремних катівнях Соловецького монастиря.

Цим сюжетним ситуаціям, як правило, контрастують світлі епізоди з життя головних персонажів про їхні відкриття та успіхи в галузі науки та мистецтва. Досягається це завдяки майстерно побудованим діалогам і монологам, які завжди відповідають вимогам драматургічної поетики і докорінно відрізняються від побутових.

Наступним біографічним твором О. Чугуя є п'єса «Червона рута» (2012), сюжетною основою якої послужила трагічна доля талановитої особистості в радянському суспільстві початку другої половини ХХ століття – юного композитора і співака Володимира Івасюка. Вона відрізнялася від долі митців «добри розстріляного відродження» лише значно витонченішою методикою переслідування та знищення української творчої інтелігенції.

Однак, створюючи драматургічний портрет юного митця, автор п'єси і в цьому випадку віднайшов найоптимальніші прийоми правдивого відображення гіркої життєвої правди того часу. Особливістю поезики цього твору є помітні ознаки детективного жанру, продиктовані діями жорстоких охоронців радянського тоталітарного режиму, а широке використання пісенного матеріалу є цілком закономірним для твору про життєвий шлях людини, яка була фанатично закохана в музичне мистецтво і цілком присвятила себе його освоєнню та пропаганді.

Такими були чотири драматургічні портрети О. Чугуя, що передували появі п'єси «Степовий орел», яка є не менш вдалим творчим здобутком, ніж згадані попередні. Вона присвячена зачинателю нової української літератури, авторів невимірних творів «Енеїди» та «Наталки Полтавки» Івану Петровичу Котляревському і складається з двох частин – «Крізь буревій» та «Підкорення вершини», що насправді є окремими творами, об'єднаними спільною ідеєю та головними персонажами. І це невипадково: адже їхня діяльність припадає на кризовий період в історії Російської імперії, появу в ній декабристського руху, що зробив героїчну спробу спрямувати Росію на шлях демократичного розвитку, але жорстоко був придушений царизмом. Переслідування прихильників цієї ідеї не зникло навіть після страти ватажків декабристського руху на Сенатській площі Петербурга в 1825 році, зокрема, О. Пушкіна за його послання до ув'язнених декабристів у Сибіру, а також М. Лермонтова – автора гнівної сатири «На смерть поета», що висвітлювала найтиповіші вади і злочини тогочасної правлячої верхівки.

На цей же період припадає також пробудження національної свідомості, підкорення Росією народів, у тому числі й українців, що прагнули відновлення козацьких порядків на своїй території, здобуття права здійснювати освітньо-культурну програму рідною мовою. Цілком закономірно, що автор «Енеїди» – першого твору, написаного тогочасною українською мовою, не міг залишатися осторонь, за що потрапив під слідство і був занесений до списку «неблагонадійних осіб», що сприяли або безпосередньо брали участь в декабристському русі. Це підтверджується багатьма архівними матеріалами, значна частина яких була оприлюднена лише після здобуття Україною незалежності. Отже, особистість І. Котляревського, як, до речі, й інших діячів української культури, зокрема П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова тепер поставала в дещо іншому освітленні, ніж у радянській критиці та літературознавстві, що представляли їхню творчість як своєрідну забаву дворянської

інтелігенції, імітацію прихильного ставлення до народу і т. ін.

Події літературно-мистецького життя, зображені в п'єсі О. Чугуя «Степовий орел», досить виразно контрастують такому трактуванню, створюють об'єктивний образ І. П. Котляревського, як невтомного борця за права українського народу мати свою культурну ідентичність, своє місце в світовій історії. Саме цим і визначається сюжетно-композиційна особливість та добір персонажів п'єси «Степовий орел».

Автор зосереджує свою увагу на найбільш показових етапах життєвого і творчого шляху І. Котляревського – здобуття освіти, праця домашнім учителем у поміщицькій родині, активне вивчення і збирання народної творчості, безпосередня участь в обрядових дійствах, служба у війську в добу російсько-турецької війни та підготовці козацьких підрозділів для боротьби з Наполеоном, активна діяльність, спрямована на прискорення будівництва і відкриття стаціонарного театру в Полтаві. А найголовніше – написання перших п'єс українською мовою – «Наталки Полтавки» і «Москаля-чарівника» та їх сценічне втілення в тогочасному театрі.

Цілком виправданим є включення в сюжетну тканину п'єси «Степовий орел» сцен-ескізів, пов'язаних з викупом М. Шепкіна із неволі, безпосередня участь губернатора Миколи Григоровича Рєпніна в цьому та інших процесах підтримки діячів української культури. Логічно вмотивованими є також – поява в Полтавському театрі Гоголя-гімназиста та його зустріч із І. Котляревським, творами якого захоплювався автор «Ревізора» та «Мертвих душ» навіть у зрілому віці; епізоди, що ґрунтуються на архівних матеріалах, оприлюднених у роки незалежності України; зокрема стисло відтворене засідання Малоросійського товариства, участь у ньому І. Котляревського, П. Пестеля, В. Лукашевича, В. Тарновського, В. Кочубея, Семена та Олексія – синів В. Капніста, відверта дискусія між ними щодо розв'язання найактуальніших питань того часу, шляхів і способів демократизації суспільства, виходу із глибокої та затяжної кризи. Завдяки вдалій сюжетно-композиційній будові, у п'єсі «Степовий орел» виразно зображено бодай кількома репліками багатьох видатних діячів мистецтва й літератури тогочасної Полтави та її околиць, зокрема батька М. Гоголя – Василя Панасовича Яновського – автора п'єс «Простак» і «Собака-вівця», написаних українською мовою; виконавців головних ролей у п'єсах «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник»: Петра – Барсовим П., Миколи – Павловим Ю., Чупруна – Угаровим І., Фінтика – Городенським М., Возного – Медведєвим К., Наталки – Нальотовою К. та Пряженківською Т.

Показово, що в п'єсі «Степовий орел» вдало використано досить своєрідний прийом так



званого «дистанційного» діалогу – розмову автора «Енеїди», незалежну від простору і часу, не лише з полтавцями, а й з мешканцями інших міст України й Росії, зокрема з М. Новиковим, І. Срезневським та М. Гоголем у період його від'їзду до Італії на лікування. За цим же принципом озвучена й репліка – Т. Шевченка з його послання «На вічну пам'ять Котляревському» – «Будеш, батьку, панувати, поки живуть люди, поки сонце в небі сяє, тебе не забудуть», що надає фіналові п'єси особливої виразності.

Отже, максимальна насиченість п'єси «Степовий орел» різноманітними, але тісно пов'язаними між собою епізодами, цілком відповідає тій вимозі драматургічної поетики, яку називають концентрацією та єдністю дії.

Це ж саме слід сказати і про майстерно побудовані діалоги та монологи, серед яких, закономірно, чимало пісенних партій, взятих із п'єс І. Котляревського, зокрема із його комічної опери «Наталка Полтавка», а також із пісенної скарбниці українського фольклору.

Незважаючи на те, що п'єса «Степовий орел», за визначенням автора, названа драмою, в ній мають місце також елементи гумору та сатири, зокрема при зображенні картини обрядового дійства, формування загону ополченців, дворянського балу, а також створенні образів – поміщика Хоми Яроша та купця Петра Щур-Вужейкіна – типових захисників кріпосницького ладу.

Невипадково ж останній, ставши мером міста Полтави, поспішає зробити донесення в поліцію на І. Котляревського з метою поновлення слідства про причетність українського письменника до декабристського руху та бажання побачити його публічно покараним на Полтавському майдані Слави за зразком Петербурзької розправи з декабристами. Цей чиновник настільки впевнений у здійсненні своїх прагнень, що вже подбав про виготовлення кількох шибениць. Такий план покарання перелякав навіть поліцмейстера, який поспішив угамувати кривавого мера нагадуванням про те, що він теж може потрапити під слідство за несвоєчасно зроблене донесення.

Неважко здогадатися, що це той же прийом опосередкованого викриття засобами комедійного слова злочинних дій тогочасної влади, що й у знаменитій «Енеїді» І. Котляревського, майстерно використаний О. Чугуєм у біографічному творі «Степовий орел». Чітке дотримання вимог драматургічної поетики робить цю п'єсу досить виразною в сценічному відношенні, а це корисно прислужиться під час постановки її в театрі.

Слід зауважити, що багато подібних прийомів і засобів простежуються також у наступній п'єсі біографічного плану «Солов'їна доля», завершений О. Чугуєм у 2013 році. Значною мірою цьому сприяв подібний життєвий матеріал – нелегка доля українського митця світової слави

Олександра Мишуги. Однак відмінність цієї п'єси полягала в тому, що зображення долі співака вимагала використання чималої кількості безпосередніх ілюстрацій його високої акторської майстерності – виконання арій і дуетів із майже всіх наявних тоді класичних творів оперного мистецтва.

Заслуга автора п'єси «Солов'їна доля» виявилася в умінні не лише вдало вибрати ілюстрації з цих творів, а й майстерно використати їх при відтворенні важкої долі талановитого українського митця, який більшу частину свого життя провів за межами своєї Батьківщини, але не втратив національної ідентичності. Більше того, гордився нею і постійно дбав про розвиток української культури, освіти і науки, щедро спонсоруючи її діячів, ніколи не втрачав віри в здобуття Україною незалежності.

Тематика п'єси вимагала бодай згадки про знаменитих діячів оперного мистецтва, зокрема Енріко Карузо, Руджеро Леонковалло, Миколу Лисенка та багатьох інших. Драматург успішно розв'язав цю проблему завдяки використанню улюбленого прийому створення міні-образу за допомогою кількох (нерідко однієї-двох) реплік. Аналогічний лаконізм і виразність зображення простежується також при відтворенні важкої долі прохачів-інвалідів Першої світової війни, серед яких опинився і видатний український співак.

Цілком очевидно, що таку кількість образів митців і діячів Олександра Мишуги не можна було відтворити в одній п'єсі. Саме тому вона також, як і попередня, складається з двох частин, які мають промовисті назви – «Гернистими стежками» та «На крилах слави», а відтак, потребує окремого і детального дослідження.

Підсумовуючи викладені в цій студії спостереження, приходимо до висновку, що згадані п'єси О. Чугуя засвідчують цілковите освоєння ним біографічного жанру в процесі драматургічного відтворення дійсності, майстерне використання прийомів і засобів драматургічної поетики, зокрема у виборі конфлікту та персонажів, здатних вести боротьбу до повної перемоги або поразки, досягненні максимальної напруженості, єдності та концентрації дії, побудові драматургічних діалогів та монологів.

Завдяки цим якостям п'єси особистість І. Котляревського постає в усій її багатогранності та привабливості, максимально наближеною до реальної дійсності того часу. Саме тому драматургічний портрет «Степовий орел», створений О. Чугуєм, може корисно прислужитися не лише викладачам вищої та середньої школи, а й усім шанувальникам і майстрам художнього слова, музики та театального мистецтва, а відтак, заслуговує сценічного втілення зусиллями талановитих служителів Мельпомени.

### Література

1. Вірченко Т. І. Дискурс, еволюція, типологія художніх конфліктів української драматургії 1990–2010 років: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2012. 32 с.
2. Конончук Т. І. Вітаємо з добрим ужинком: просвітянину і драматургу Олексієві Чугую – 80 // Слово Просвіти. 2015. № 4 (796), 29 січня – 4 лютого. С. 15.
3. Новиков А. О. Дискурс національно-визвольних змагань в сучасній українській драматургії (за матеріалами творів М. Куця та О. Чугуя) // Психолого-педагогічні основи гуманізації навчально-виховного процесу в школі та ВНЗ : зб. наук. праць. Рівне : РВЦ МEGУ ім. акад. С. Дем'янчука, 2015. № 1 (13). С. 255–261.
4. Тхорук Р. Художній світ сучасної української драми (1990-2002): наздоганяючи традицію // Записки наукового товариства імені Шевченка. Т. CCXLV. Праці театрознавчої комісії. Львів: Б. в., 2003. С. 423, 426, 428.
5. Чугуй О. П. Степовий орел: п'єса-діалогія: (1. Кризь буревії. 2. Підкорення вершини). Драма. Харків: Обласне об'єднання Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім.Т.Шевченка, 2011. 76 с.

### References

1. Virchenko T. I. Diskurs, evolyuciya, tipologiya hudozhnih konfliktiv ukrayinskoyi dramaturgiyi 1990–2010 rokiv : avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk : spec. 10.01.01 «Ukrayinska literatura» / Lviv. nac. un-t im. I. Franka. Lviv, 2012. 32 s.
2. Kononchuk T. I. Vitayemo z dobrim uzhinkom: prosvityaninu i dramaturgu Oleksiyevi Chuguyu – 80 // Slovo Prosviti. 2015. № 4 (796), 29 sichnya – 4 lyutogo. S. 15.
3. Novikov A. O. Diskurs nacionalno-vizvolnih zmaganiy v suchasnij ukrayinskij dramaturgiyi (za materialami tvoriv M. Kucya ta O. Chuguya) // Psihologo-pedagogichni osnovi humanizaciyi navchalno-vihovnogo procesu v shkoli ta VNZ : zb. nauk. prac. Rivne : RVC MEGU im. akad. S. Dem'yanchuka, 2015. № 1 (13). S. 255–261.
4. Thoruk R. Hudozhnij svit suchasnoyi ukrayinskoyi dramy (1990-2002): nazdoganyayuchi tradiciyu // Zapiski naukovogo tovaristva imeni Shevchenka. T. CCXLV. Praci teatroznachoyi komisiyi. Lviv: B. v., 2003. S. 423, 426, 428.
5. Chuguy O. P. Stepoviy orel: p'yesa-dilogiya: (1. Kriz bureviyi. 2. Pidkorennya vershini). Drama. Harkiv: Oblasne ob'yednannya Vseukrayinskogo tovaristva «Prosvita» im.T.Shevchenka, 2011. 76 s.

**Куриленко Ірина Анатоліївна**, кандидат філологічних наук, доцент, Харківська державна академія культури (Бурсацький узвіз, 4, Харків, 61057, Україна); e-mail: [spring2007@ukr.net](mailto:spring2007@ukr.net); <https://orcid.org/0000-0001-8340-2192>

**Куриленко Ирина Анатольевна**, кандидат филологических наук, доцент, Харьковская государственная академия культуры (Бурсацкий спуск, 4, Харьков, 61057, Украина); e-mail: [spring2007@ukr.net](mailto:spring2007@ukr.net); <https://orcid.org/0000-0001-8340-2192>

**Kurylenko Iryna**, PhD in Philology, Associate Professor, The Kharkiv State Academy of Culture (Bursatskyi uzviz, 4, Kharkiv, 61057, Ukraine); e-mail: [spring2007@ukr.net](mailto:spring2007@ukr.net); <https://orcid.org/0000-0001-8340-2192>

УДК 82-2:378.147.091.33.-027.22:792  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-81-20

## **Роль театру в підготовці фахівців гуманітарного профілю**

**О. П. Чугуй**

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: chuhuj-taras@ukr.net; orcid.org/0000-0001-8051-8499*

**Т. О. Чугуй**

*кандидат історичних наук, директор Центру українських студій імені Д.І. Багалія,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: chuhuj-taras@ukr.net; orcid.org/0000-0002-4679-8543*

---

У статті проаналізовано одну із особливостей організації навчально-виховного процесу на філологічному факультеті – використання елементів театрального мистецтва під час викладання літературознавчих дисциплін та в позааудиторний період. Визначено основні способи взаємодії працівників театру та університету в освітній сфері – здійснення культпоходів, обговорення переглянутих вистав, створення аматорських гуртків, написання літературних сценаріїв, п'єс, рецензій, наукових статей і монографій про розвиток театру та драматургії. Проаналізована діяльність найактивніших організаторів аматорських театральних гуртів, керованих В. Савченком, А. Свашенко, О. Чугуєм, Л. Осмоловським, В. Свірським, їхні досягнення в сценічному втіленні п'єс класиків української та світової літератури. Висвітлена історія створення та функціонування студентських театрів – «Прозріння», «Дванадцять стільців», «Арабески» та інших, здійснення вистав за власними сюжетами про Г. Сковороду («Велике пророцтво») та В. Каразіна («Зрадлива доля»), про крах більшовицького тоталітарно-колоніального режиму та його наслідки («Замах на Чорта»). Підкреслена важливість об'єднання зусиль усіх відділень факультету для вирішення масштабних творчих проєктів, зокрема при колективному перегляді та обговоренні фільмів, знятих за мотивами художніх творів О. Довженка («Поема про море»), М. Шолохова («Тихий Дон»), а також при створенні першої університетської кіностудії. Наголошено на активній участі вихованців Харківського університету – Н. Забіли, О. Коломийця, Р. Полонського, А. Житницького, І. Перепеляка, Л. Томи та ін. в написанні літературних текстів для театрів, кіно і телебачення України. Визначена основна причина, що стимулювала перехід випускників університету (Ю. Станишевського, В. Савченка, В. Свірського, С. Олешко) на ниву театральної діяльності – тривале й ґрунтовне освоєння таємниць мистецтва Мельпомени в період навчання на філологічному факультеті. Доведена доцільність включення в навчальний план гуманітарних факультетів спецкурсу «Основи сценічного мистецтва», а в університеті – відкриття та функціонування стаціонарного студентського театру.

**Ключові слова:** театр, драматургія, аматорський колектив, вистава, освіта, учитель

### **А. П. Чугуй, Т. А. Чугуй. Роль театру в підготовці фахівців гуманітарного профілю**

В статье проанализировано одну из особенностей организации учебно-воспитательного процесса на филологическом факультете – использование элементов театрального искусства во время преподавания литературоведческих дисциплин и во внеаудиторный период. Определены основные способы взаимодействия сотрудников театра и университета в образовательной сфере – осуществление культпоходов, обсуждение просмотренных спектаклей, создание аматорских кружков, написание литературных сценариев и пьес, рецензий, научных статей и монографий о развитии театра и драматургии. Проанализирована деятельность наиболее активных организаторов аматорских театральных коллективов, руководимых В. Савченко, А. Свашенко, А. Чугуем, Л. Осмоловским, В. Свирским, их достижения в сценическом воплощении пьес классиков украинской и мировой литературы. Освещена история создания и функционирования студенческих театров – «Прозрение», «Двенадцать стульев», «Арабески» и других, осуществление постановок за собственными сюжетами о Г. Сковороде («Великое пророцтво») и В. Каразине («Зрадлива доля»), о крахе большевистского тоталитарно-колониального режима и его последствиях («Замах на Чорта»). Подчеркнута важность объединения усилий всех отделений факультета для решения масштабных творческих проектов, в частности при коллективном просмотре и обсуждении фильмов, снятых за мотивами художественных произведений А. Довженко («Поема про море»), М. Шолохова («Тихий Дон»), а также при создании первой университетской киностудии. Акцентировано внимание на активном участии воспитанников Харьковского университета – Н. Забиль, А. Коломийца, Р. Полонского, А. Житницкого, И. Перепеляка, Л. Томи и других в написании литературных текстов для театров, кино и телевидения Украины. Определена основная причина, которая стимулировала переход выпускников университета (Ю. Станишевского, В. Савченко, В. Свирского, С. Олешко) на ниву театральной деятельности – длительное и основательное освоение тайн искусства Мельпомены в период обучения на филологическом факультете. Доказана необходимость включения в учебный план гуманитарных факультетов спецкурса «Основы сценического искусства», а в университете – открытие и функционирование стационарного студенческого театра.

**Ключевые слова:** театр, драматургия, аматорский коллектив, спектакль, образование, учитель

### **O. P. Chuguj, T. O. Chuguj The role of theatre in the training of students of Humanities**

The article analyzes one of the peculiarities of organization of educational process at the Faculty of Philology, namely the use of elements of performing art in literary studies and extracurricular activity. The main ways of interaction between theatre and University in this field are visiting theatre, discussing plays, creating amateur theatres, writing literary scripts, plays, reviews, research articles and monographs dedicated to development of theatre and drama. It also contains the analysis of activity of the most prolific amateur theatres directors, these are V. Sashenko, A. Svashenko, O. Chuguj, L. Osmolovskiy, V. Svirskiy, their

success in putting plays by Ukrainian and world literature classic playwrights on the stage. This article covers the history of founding and directing student theatres in the plays "Epiphany", "The Twelve Chairs", "Arabesque" and others, directing their own plays based on works dedicated to H. Skovoroda ("The Great Prophecy") and V. Karazin ("Traacherous Destiny"), crash Bolshevik total-colonial regime and him consequence ("Attempt on the Devil"). The research makes an emphasize on the importance of mutual managing of large-scale creative projects, group watching and discussion of film adaptations of O. Dovzhenko ("The Poem about the Sea"), M. Sholokhov ("And Quiet Flows the Don") as well as on creating the first university-based film studio. The article also shows that as the students of the Kharkiv University N. Zabala, O. Kolomiets, R. Polonskyj, A. Zhytnytskyj, I. Perepeliak and L. Toma were active in providing the written literary basis for the theatres, cinema and television of Ukraine. The foremost determined reason of graduates of the University (Yu. Stanishevskij, V. Savchenko, V. Svirskij, S. Oleshko) dedicated themselves to theatre is long and thorough mastering the secrets of Melpomene's art during studying at the Faculty of Philology. We conclude that it is necessary to include in curriculum an extra course called "Basics of the Performing Art" for the humanitarian schools, as well as to open and manage student theatres.

**Key words:** theatre, drama, amateur theatre, performance, education, educator

Загальновідомо, що театральне мистецтво є невід'ємною складовою естетичного виховання учнівської молоді. Але в підготовці фахівців гуманітарного циклу його роль особлива. Спробуємо проілюструвати це прикладами із педагогічної практики викладачів філологічного факультету другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Інтенсивне використання театрального мистецтва в навчально-виховному процесі простежується вже в освітній системі античного суспільства. Не менш активно використовувалося воно також в епоху середньовіччя, найпоказовішим прикладом якого є функціонування т. зв. «шкільного театру».

Пізніше театр відокремився від навчального процесу, набувши статусу самостійного існування. Однак зв'язки театру з навчальними закладами, особливо вищими, збереглися як результат об'єктивної взаємозалежності та взаємодії. У цьому переконує історія становлення Полтавського і Харківського театрів. Так, перший з них, заснований завдяки активній участі І. Котляревського, незважаючи на високий, як на той час, рівень майстерності, проіснував лише чотири роки, не ставши стаціонарним через відсутність достатньої кількості глядацької публіки, основу якої завжди складала учнівська молодь, особливо вищих навчальних закладів, яких у Полтаві тоді не було. Харківський театр також перестав «періодично зникати» лише після появи першого на Слобожанщині університету.

На жаль, про їхню взаємодію ще не з'явилася вагома наукова розвідка. Автори цієї статті сподіваються, що вона може бути корисною для появи такої праці.

Нагадаємо, що існує декілька форм взаємодії театру і вищої школи: а) перегляд вистав з наступним обговоренням їх у стінах театру або навчального закладу; б) організація аматорських гуртків у навчальних закладах; в) написання і постановка драматургічних творів викладачами, студентами та випускниками університетів; г) рецензування театральних вистав викладачами і студентами; д) наукові дослідження драматургії та театру.

Зауважимо, що з-поміж чималої кількості факультетів університету з театром найбільше пов'язаний філологічний, оскільки вивчення і дослідження драматургії неможливе без знання таємниць мистецтва Мельпомени. Незважаючи на

те, що спілкування філологів з діячами театру не завжди є рівномірним, у зазначений нами період воно було досить інтенсивним.

До певної міри це пояснюється високим віковим рівнем студентства в перші десятиліття після Другої світової війни – від 16 до 40 років, а також наявність в середовищі викладачів, активних шанувальників театрального мистецтва. Передусім це викладачі літератури – В. М. Боянович, І. Г. Булашенко, М. І. Кенігсберг, П. П. Вербицький, Н. Г. Корж, О. О. Миронов та ін. Завдяки їхнім зусиллям філологи не пропустили появи на сценах Харківських театрів (а їх було аж шість) жодної вистави.

Найчастіше обговорення прем'єр відбувалося в стінах університету. До розмов готувалися ретельно, оскільки актори, за їхніми ж зізнаннями, під час зустрічей хотіли почути більше зауважень і порад, ніж похвали.

На обговорення, як правило, приходив режисер-постановник і виконавці головних ролей, а також художник. Показово, що серед них обов'язково були «зіркові постаті», такі знаменитості, як Д. С. Антонович, І. О. Мар'яненко, Є. В. Бондаренко, В. М. Чистякова, Р. О. Черкашин, О. І. Сердюк і Л. С. Тарабаринів. Особливо «гарячими» були дискусії під час обговорення сценічного втілення п'єс «Безталанна» і «Сава Чалий» І. К. Карпенка-Карого, «Талан» М. П. Старицького, «Украдене щастя» І. Я. Франка, «Ревізор» М. В. Гоголя, «Гроза» О. М. Островського, «Гамлет» В. Шекспіра та ін. Аналіз театральних вистав продовжувалося на практичних заняттях під час аналізу п'єс, які одержали сценічне втілення в харківських театрах.

Цілком закономірно, що все це сприяло виникненню аматорського студентського театру, особливо після прослуховування лекційних курсів з виразного читання та фольклору. Це була досить своєрідна й ефективна форма практичних занять, які вперше широко використовувала професор А. О. Свашенко. Свій курс вона систематично супроводжувала підготовкою та виконанням не лише окремих сцен та діалогів, а й повнометражних вистав за п'єсами українських драматургів. Термін підготовки цих вистав не перевищував одного семестру. Завдяки зусиллям керованих викладачем студентів було здійснено постановки п'єс І. Котляревського («Наталка

Полтавка»), Т. Шевченка («Назар Стодоля»), М. Кропивницького («По ревізії»), М. Старицького («За двома зайцями»), І. Карпенка-Карого («Мартин Боруля»), Лесі Українки («Лісова пісня», «Одержима», «Бояриня») та ін. А. О. Свашенко не обмежувалася організацією вистав. Вона написала чимало методичних розробок, зокрема театралізованих свят – уроків, наприклад, «Хороші гості у мене», які були надруковані у проsvітанській пресі» [1, с. 109].

Паралельно з навчальним театром А. О. Свашенко, успішно функціонував керований доцентом О. П. Чугуєм фольклорний, вистави якого здійснювалися в зимовий період, що визначався датами нового і старого календаря. Це було сценічне відтворення новорічного обряду – вітально-величального дійства – колядування і шедрування, яке суворо заборонялося в радянські часи [2, с.2].

Показово, що ініціаторами його відродження були студенти-заочники, серед яких більшість склали вчителі з чималим педагогічним стажем і досвідом роботи в школі. Потай підготувавши обряд колядування, вони поставили викладача фольклору перед фактом, змусивши його зробити фахову оцінку їхньої вистави, зарахувавши її як екзаменаційну роботу.

Ініціативу заочників одразу ж підхопили студенти стаціонарного відділення. Кожна група у складі 25 чоловік самостійно, керуючись знаннями, здобутими на лекціях, готувала свою виставу – обряд колядування, який швидко вийшов за межі аудиторії. Його виконання радісно сприймали не тільки працівники ректорату, деканату і кафедр, а й співробітники бібліотеки, бухгалтерії та інших підрозділів університету, навіть підготовчого відділення для іноземців.

Про високий рівень виконавської майстерності студентів свідчить їхній успішний виступ на сцені міського «Будинку актора». Вони були запрошені туди в зв'язку з відсутністю таких вистав навіть у репертуарі студентів Харківської державної академії мистецтв. Необхідно підкреслити, що успішне функціонування курсового навчально-обрядового театру стимулювало появу загальнофакультетського театру «Прозріння». Ініціаторами його появи були знову ж таки студенти, зокрема А. Хлібович та О. Чижов. Вони й здійснили декілька вистав за п'єсами авторів класичної та сучасної драматургії, а також на власні сюжети» [3, с. 2].

Для відкриття театру «Прозріння» студенти взяли п'єсу О. Чугуя «Сибірська дума», показавши її на сцені міського Українського культурного центру «Юність». Вистава настільки сподобалася директорові цього закладу В. М. Тарану, що він запросив студентів до співпраці, пообіцявши фінансову підтримку, зокрема оплату посади керівника драмколективу. Відтоді театр «Прозріння» набув статусу міського,

в якому могли брати участь також студенти інших вищих навчальних закладів.

Серед успішних вистав, здійснених за п'єсами О. Чугуя, слід назвати «Замах на Чорта», «Велике пророцтво» [4, с. 2] та «Зрадливу долю» [5, с. 2]. Особливо ретельно готувалися до постановки останньої, адже вона присвячена засновникові рідного університету – В. Н. Каразіну та 200-річчю відкриття Альма Матер. Про якість цієї вистави, її роль і значення у виховному процесі написано чимало схвальних відгуків. Згадаємо лише один, який належить О. І. Вовк, авторці монографії «Постать Василя Каразіна в історіографії», яка назвала постановку «яскравою подією університетського життя» [6, с. 208].

Студенти російського відділення філологічного факультету також мали свій аматорський драмколектив. Ним були здійснені вистави за п'єсами О. С. Пушкіна, О. С. Грибоєдова, О. М. Островського, А. П. Чехова та ін. Особливим успіхом у глядача користувався створений за ініціативою Л. Осмоловського та В. Свірського «Студентський естрадний театр», актори якого виступали не лише на сцені університету, а й за його межами, навіть на телестудії [7, с. 138].

Нерідко аматорські драмгуртки українського і російського відділень об'єднували свої зусилля для вирішення творчих завдань. Так було, наприклад, при колективному перегляді та обговоренні вистав, здійснених у театрах міста, у тому числі й фільмів, знятих за мотивами художніх творів О. П. Довженка («Поєма про море») та М. О. Шолохова («Тихий Дон»).

Не менш результативно виявилася ця співпраця під час створення першого університетського кінофільму, літературною основою якого послужила п'єса Б. Л. Горбатова «Юність батьків». Ініціатором цього проекту був студент-заочник українського відділення, помічник головного режисера Харківського театру імені Т. Шевченка – В. Зеленецький, який зумів залучити до зняття фільму аматорів театрального мистецтва з усіх факультетів Альма Матер.

Показово, що навіть після залишення університету в зв'язку з виходом на пенсію найактивіших організаторів аматорських драмгуртків – А. О. Свашенко та О. П. Чугуя, захоплення студентів філологічного факультету театральним мистецтвом не згасло, значною мірою завдяки зусиллям заступника декана, відповідального за естетичне виховання молоді – І. Р. Мурадової. Так, у другому десятиріччі ХХІ ст. ними були здійснені постановки за п'єсами І. Карпенка-Карого («Безталанна»), Ж.-Б. Мольєра («Кумедні маніриці») та Л. Філатова («Сказка про Федота-стрельця, молодого удальця») [8, с. 4].

Продовжується також традиція виконання рідняного «Вертепу» та вітально-величального обряду колядування. Естрадний театр «КВК» («Клуб веселих і кмітливих») задовольняє

потреби тих, хто полюбляє гумор і сатиру. Студенти-філологи є активними і постійними учасниками загальноуніверситетських аматорських колективів – музичного, хорового та хореографічного, як невід’ємної складової театрального мистецтва.

Справедливості ради зауважимо, що аматорські театральні гуртки періодично виникають і функціонують також на інших факультетах, зокрема на історичному та факультеті іноземних мов. Очолюють їх, як правило, викладачі-ентузіасти або актори харківських театрів. У зазначений період найактивнішими у цій співпраці були актори Театру імені Т. Шевченка Л. Биков та Л. Попова.

Варто також наголосити, що тривале й ґрунтовне освоєння таємниць мистецтва Мельпомени в період навчання на філологічному факультеті Каразінського університету стимулювало перехід багатьох його випускників на ниву театральної діяльності. Серед таких передусім назвемо Ю. Станішевського, який очолив київську «Академію танцю» [9] та В. Савченка, який обіймав посаду головного режисера спочатку Івано-Франківського, а потім Кропивницького музично-драматичного театрів [10].

Усю свою трудову діяльність по закінченню університету пов’язали з мистецтвом Мельпомени організатори першого студентського естрадного театру Л. Осмолівський та В. Свірський. Великої популярності набув створений випускницею цього ж вищого навчального закладу С. Олешко театр-студія «Арабески» (первісна назва «Перехрестя»), особливо його новаторські

вистави за творами І. Котляревського («Енеїда»), Г. Сковороди («Байки Харківські»), М. Хвильового («Шлях до загірної комуни») [1, с. 112–113].

Саме постійним захопленням сценічним мистецтвом, а також досвідом, здобутим участю в аматорських колективах, необхідно пояснювати те, що авторами рецензій на вистави та досліджень про драматургію і театр найчастіше були і є випускники Каразінського університету, зокрема І. Михайлин, якому належить монографія «Жанр трагедії в українській радянській драматургії» [11] та А. Новиков, який оприлюднив кілька розвідок про українську драматургію і театр від найдавніших часів до початку ХХ ст. [12].

Що ж до виготовлення літературної основи для театрів та безпосередньої співпраці з ними, то цю традицію також підтримало чимало випускників Харківського університету, зокрема Н. Л. Забіла, О. Ф. Коломієць, Р. Ф. Полонський, А. З. Житницький, І. М. Перепеляк, Л. В. Тома та інші.

Отже, роль театру в процесі підготовки викладачів мови та літератури в зазначений період (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) була постійною та різноманітною. Не зникла вона і в наступні роки. Однак реформа середньої школи вимагає ще інтенсивнішого використання елементів театрального мистецтва в навчально-виховному процесі. У зв’язку з цим цілком доцільним є включення в навчальний план філологічного факультету спецкурсу «Основи театрального мистецтва», а в університеті – відкриття студентського театру.

## Література

1. Чугуй Т. Аматорський театр як одна із форм діяльності «Просвіт» Харківщини / Т. Чугуй // Історична пам’ять: наук. зб. – Полтава, 2006. – № 2. – С. 105–115.
2. Томко М. Проректор і колядки / М. Томко // Харківський університет. – 1995. – 19 січня. – С. 2.
3. Зайцев С. Народження театру / С. Зайцев // Харківський університет. – 2001. – 5 червня. – С. 2.
4. Горбачова О. Велике пророцтво / О. Горбачова // Харківський університет. – 2003. – 18 лютого. – С. 2.
5. Куриленко І. «Зрадлива доля» на університетській сцені / І. Куриленко // Харківський університет. – 2005. – 29 листопада. – С. 2.
6. Вовк О. І. Постаць Василя Каразіна в історіографії / О. І. Вовк. – Х.: Б. в., 2016. – 326 с.
7. Свірський В. Б. Снимите шляпу, господа, перед вами – история! / В. Б. Свірський. – Х.: Б. в., – 244 с.
8. Денисенко В., Притула Є. Творчий вулик університету / В. Денисенко, Є. Притула // Харківський університет. – 2010. – 29 січня. – С. 4.
9. Станішевський Ю. О. Балетний театр України / Ю. О. Станішевський. – К.: Муз. Україна, 2003 – 440 с.
10. Савченко В. З. Фрески пам’яті: трилогія-есеї. – Кн. 1: Світло крізь ляду / В. З. Савченко. – Житомир: Вид-во Волинь; ПП Рута, 2006. – 380 с.
11. Михайлин І. Л. Жанр трагедії в українській радянській драматургії / І. Л. Михайлин. – Х.: Вища школа, 1989. – 152 с.
12. Новиков А. О. Українська драматургія й театр від найдавніших часів до початку ХХ ст. / А. О. Новиков. – Х.: Сага, 2011. – 408 с.

## References

1. Chuhui T. Amatorskyi teatr yak odna iz form diialnosti «Prosvit» Kharkivshchyny / T. Chuhui // Istorychna pamiat: nauk. zb. – Poltava, 2006. – № 2. – S. 105–115.
2. Tomko M. Prorektor i kolyadky / M. Tomko // Kharkivskyi universytet. – 1995. – 19 sichnia. – S. 2.
3. Zaitsev S. Narodzhennia teatru / S. Zaitsev // Kharkivskyi universytet. – 2001. – 5 chervnia. – S. 2.
4. Horbachova O. Velyke prorotstvo / O. Horbachova // Kharkivskyi universytet. – 2003. – 18 liutoho. – S. 2.
5. Kurylenko I. «Zradlyva dolia» na universytetskii stseni / I. Kurylenko // Kharkivskyi universytet. – 2005. – 29 lystopada. – S. 2.
6. Vovk O. I. Postat Vasylia Karazina v istoriohrafii / O. I. Vovk. – Kh.: B. v., 2016. – 326 s.
7. Svirskij V. B. Snimite shljapu, gospoda, pered vami – istorija! / V. B. Svirskij. – H.: B. v., – 244 s.
8. Denysenko V., Prytula Ye. Tvorchy vulyk universytetu / V. Denysenko, Ye. Prytula // Kharkivskyi universytet. – 2010. – 29 sichnia. – S. 4.
9. Stanishevskiy Yu. O. Baletnyi teatr Ukrainy / Yu. O. Stanishevskiy. – K.: Muz. Ukraina, 2003 – 440 s.
10. Savchenko V. Z. Fresky pamiat: trylohiia-esei. – Kn. 1: Svitlo kriz liadu / V. Z. Savchenko. – Zhytomyr: Vyd-vo Volyn; PP Ruta, 2006. – 380 s.
11. Mykhailyn I. L. Zhanr trahedii v ukrainskii radianskii dramaturhii / I. L. Mykhailyn. – Kh.: Vyshcha shkola, 1989. – 152 s.
12. Novykov A. O. Ukrainska dramaturhiia y teatr vid naidavnishykh chasiv do pochatku KhKh st. / A. O. Novykov. – Kh.: Saha, 2011. – 408 s.

**Чугуй Олексій Прокопович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: [chuhuj-taras@ukr.net](mailto:chuhuj-taras@ukr.net); [orcid.org/0000-0001-8051-8499](https://orcid.org/0000-0001-8051-8499)

**Чугуй Алексей Прокофьевич**, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории украинской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: [chuhuj-taras@ukr.net](mailto:chuhuj-taras@ukr.net); [orcid.org/0000-0001-8051-8499](https://orcid.org/0000-0001-8051-8499)

**Chuguj Oleksij Prokopovych**, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of the History of Ukrainian Literature, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: [chuhuj-taras@ukr.net](mailto:chuhuj-taras@ukr.net); [orcid.org/0000-0001-8051-8499](https://orcid.org/0000-0001-8051-8499)

**Чугуй Тарас Олексійович**, кандидат історичних наук, директор Центру українських студій імені Д. І. Багалія, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: [chuhuj-taras@ukr.net](mailto:chuhuj-taras@ukr.net); [orcid.org/0000-0002-4679-8543](https://orcid.org/0000-0002-4679-8543)

**Чугуй Тарас Алексеевич**, кандидат исторических наук, директор Центра украинских студий имени Д. И. Багаля, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: [chuhuj-taras@ukr.net](mailto:chuhuj-taras@ukr.net); [orcid.org/0000-0002-4679-8543](https://orcid.org/0000-0002-4679-8543)

**Chuguj Taras Oleksiiovych**, Candidate of History, director of Bahalij Ukrainian Studies Center, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: [chuhuj-taras@ukr.net](mailto:chuhuj-taras@ukr.net); [orcid.org/0000-0002-4679-8543](https://orcid.org/0000-0002-4679-8543)

## ПОРЯДОК РЕЦЕНЗУВАННЯ СТАТЕЙ

1. Всі наукові статті, що надійшли до редакції «Вісника» і відповідають його тематиці та вимогам, проходять через інститут рецензування.

2. Форми рецензування статей: зовнішня (рецензування рукописів статей доктором або кандидатом наук, який є провідним спеціалістом у відповідній галузі науки), та внутрішня (рецензування рукописів статей членами редакційної колегії). Рецензування проводиться за принципами double-blind peer review (двостороннє «сліпе» рецензування — автор і рецензент не знають один про одного).

3. Стаття реєструється у редакції «Вісника» із зазначенням дати отримання, назви, П.І.Б. автора (авторів), місяця роботи.

4. Відповідальний секретар протягом 7 днів повідомляє авторів про одержання статті.

5. Відповідальний секретар визначає відповідність статті профілю журналу та вимогам до оформлення, що розміщені на сайті «Вісника» (<http://periodicals.karazin.ua/philology>). У разі невідповідності стаття до подальшого розгляду не допускається.

6. Відповідальний редактор направляє статтю на внутрішнє рецензування члену редакційної колегії, що має найбільш близьку до теми статті наукову спеціалізацію.

7. Строки рецензування не повинні перевищувати чотирьох тижнів із дня отримання.

8. У внутрішній рецензії повинні бути висвітлені наступні питання:

- актуальність та наукова новизна;
- обґрунтованість та значимість результатів;
- оцінка особистого внеску автора статті в рішення даної проблеми;
- відповідність мови, стиля, композиції, логіки викладання науковому характеру матеріала;
- якість оформлення;
- у чому конкретно полягають позитивні сторони, а також недоліки статті, які виправлення й доповнення повинні бути внесені автором;
- висновок про можливість опублікування даного рукопису в журналі: «рекомендується», «рекомендується з урахуванням виправлення відзначених рецензентом недоліків» або «не рекомендується».

9. Рецензент приймає рішення про доцільність публікації, про необхідність доопрацювання рукопису, або про недоцільність публікації. Рецензія повинна бути підписана рецензентом з розшифровкою посади, наукового ступеня і вченого звання.

10. Рецензенти повідомляються про те, що надіслані їм рукописи є приватною власністю авторів і відносяться до відомостей, що не підлягають розголошенню. Рецензентам забороняється робити копії статей для своїх потреб.

11. При необхідності доопрацювання стаття направляється автору з пропозицією врахувати зауваження рецензента. У випадку відхилення статті від публікації редакція направляє авторові мотивовану відмову.

12. Рукописи, допрацьовані автором, повторно направляються на рецензування того ж рецензента, який робив критичні зауваження, чи іншому на розсуд відповідального редактора.

13. Рукописи, автори яких не усунули конструктивні зауваження рецензента або аргументовано не спростовують їх, до публікації не приймаються.

14. Остаточне рішення про можливість і доцільність публікації приймається відповідальним редактором (або, за його дорученням, — членом редакційної колегії), а при необхідності — засіданням редакційної колегії в цілому.

15. Згідно із положеннями про систему запобігання та виявлення академічного плагіату у наукових та навчальних роботах працівників і здобувачів вищої освіти Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, перед поданням «Вісника» на розгляд ученої ради факультету редакційна колегія перевіряє прийняті до опублікування статті на відсутність академічного плагіату, про що складається довідка, яку підписує відповідальний редактор видання. Перевірка здійснюється за допомогою Антиплагіатної інтернет- системи Strikeplagiarism.com (власність компанії Plagiat.pl).



## **ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ ПУБЛІКАЦІЙ ДЛЯ «ВІСНИКА ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА», СЕРІЯ «ФІЛОЛОГІЯ»**

До «Вісника» приймаються наукові статті обсягом від 10 до 24 друкованих сторінок. Матеріали можуть бути представлені українською, російською або англійською мовами. Для публікації матеріалів у збірнику необхідно підготувати текст статті в роздрукованому вигляді та в електронній формі. Файл зі статтею слід надіслати електронною поштою (після прийняття статті відповідальним секретарем редакції) на адресу [rus.lit@karazin.ua](mailto:rus.lit@karazin.ua), [philology@karazin.ua](mailto:philology@karazin.ua). Роздрукований та електронний варіанти повинні бути ідентичними. Текст статті повинен бути ретельно відредагований та перевірений автором і завірений його підписом. За помилки в поданих матеріалах відповідає автор статті. Вимоги до файла: файл має бути створений у редакторі Word і збережений у форматі \*.doc, \*.docx або \*.rtf; файл має бути названий прізвищем автора статті. Ім'я файла набирається латинським шрифтом (наприклад, Butko.doc; Butko.rtf).

Послідовність структурних елементів та вимоги до набору статті:

1) УДК. Друкується ліворуч звичайним шрифтом.  
2) Ініціали та прізвище автора. Друкуються ліворуч звичайним шрифтом.  
3) Назва статті. Друкується ліворуч звичайним шрифтом. Не слід робити всі букви великими.  
4) Анотації (цей структурний елемент не має заголовків «анотація» тощо) подаються українською, російською, англійською мовами. Обсяг анотації - не менш як 1800 знаків, включаючи ключові слова. Перед кожною анотацією наводяться прізвище й ініціали автора та назва статті відповідною мовою (перед англійською анотацією – прізвище, ім'я повністю, назва). До анотації додаються 5–7 ключових слів; текст анотації друкується звичайним шрифтом через один інтервал.

5) Текст статті. Згідно з вимогами ДАК України змістове оформлення статті має містити такі елементи: а) постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; б) аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячена означена стаття; в) формулювання цілей статті (постановка завдання); г) виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; д) висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. • Текст набирається шрифтом «Times New Roman», розмір — 14 п., міжрядковий інтервал — 1,5. Параметри сторінки: згори, знизу, ліворуч, праворуч — 2 см. • Не допускається заміна тире знаком дефіса і навпаки. • Сторінки не нумеруються. • Абзацний відступ — 0,6 см. Не допускається створення абзацного відступу за допомогою клавіші Tab і знаків пропуску. • Текст вирівнюється по ширині. • Виділення фрагмента тексту можливе напівжирним шрифтом та курсивом (підкреслення не допускається). • Бібліографічні посилання друкуються у квадратних дужках за зразком: [4, с. 25], де перша цифра — номер джерела в списку літератури, друга — номер сторінки. Для зазначення діапазону сторінок використовується знак тире без пропусків ліворуч і праворуч від тире. Номери сторінок, що відносяться до одного джерела, розділяються комою. Номери джерел розділяються крапкою з комою. Наприклад: [4, с. 25—27], [4, с. 25; 7, с. 16, 25], [4; 7; 12].

б) Література. Перед списком використаної літератури пишеться слово «Література» звичайним шрифтом. Використані джерела друкуються за абеткою. Кожне джерело починається з абзацу. Оформлення бібліографії з урахуванням Національного стандарту України ДСТУ 8302:2015 «Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання». До списку обов'язково повинна бути включена література за останні п'ять років.

Після списку літератури необхідно навести References — переведений в латиницю список використаних джерел (транслітерований або перекладений англійською – за наявності англійської версії джерела), який має бути оформлений згідно з міжнародним стандартом APA (American Psychological Association).

Статтю супроводжує на окремій сторінці інформація про автора

- прізвище, ім'я, по батькові;
- науковий ступінь, місце роботи, посада;
- назва закладу, де працює автор, з поштовою адресою та індексом;
- домашня адреса, електронна адреса, мобільний і робочий телефони;
- ORCID

Статті аспірантів і здобувачів подаються з аргументованим та завіреним відгуком наукового керівника.

Невиконання зазначених вимог буде причиною відхилення запропонованої статті.

## THE PEER REVIEW PROCESS

1. All manuscripts, submitted to an editorial board of “The Journal” and which meet the requirements and the themes of journal, are subjected to peer review procedure.
2. Reviewing methods: an external one (a doctor or a candidate of sciences (PhD), who is a leading specialist in the correspondent field of science, acts as reviewer of articles); an internal one (the research papers are reviewed by members of the editorial board of the journal). The review process is executed confidentially following the principles of double-blind review (where neither the author nor the reviewer knows each other).
3. The article is registered at the editorial office of “The Journal” indicating the date of receipt, the title, full name of the author(s) and their place of work.
4. The executive secretary reports to the authors about the receipt of article within 7 days.
5. The executive secretary determines the compatibility for the article and the journal’s specialization as well as the compliance of the article with the requirements, which are placed on the website of “The Journal” (<http://periodicals.karazin.ua/philology>). In case of inadequacy, the article is not allowed for further consideration.
6. The editor-in-chief sends the paper to the member of the editorial board for internal reviewing, who has the closest specialization to the subject of the article.
7. The review deadline shall not exceed four weeks from the date of receipt.
8. The following issues should be specified in the internal review:
  - relevance and scientific novelty;
  - validity and significance of results;
  - assessment of the author’s personal contribution to the solution to this problem;
  - correspondence of the language, style, composition, logic of representation with the scientific nature of the material;- quality of the execution;
  - positive aspects and the shortcomings of the article as well as corrections and additions, which should be made by the author, shall be explained;
  - conclusion to the possibility of publishing the manuscript in the journal: “recommended”, “recommended after the corrections of shortcomings noted by the reviewer” or “not recommended”.
9. The reviewer decides on the expediency of the publication, the necessity to revise the manuscript or the inexpediency of its publication. The review is to be signed by the reviewer indicating their position, academic degree and rank.
10. The reviewers are reported that the manuscripts are intellectual property of the authors and relate to non-disclosure information. Reviewers are prohibited to make copies of the articles for their needs.
11. If some correcting needed, the article is sent to the author with a proposal to take into account the comments of the reviewer. In case of rejection, the editorship sends the author a motivated refusal.
12. The manuscripts, corrected by the author, are repeatedly sent to the same reviewer who had made critical remarks, or to another one at the discretion of the editor-in-chief.
13. The manuscripts, which authors have not corrected the constructive comments of the reviewer or have not proposed well-reasoned refutation, are not accepted for publication.
14. The final decision about the possibility and expediency of publication is taken by the editor-in-chief (or, on their behalf, by a member of the editorial board), and, if necessary, by the editorial board as a whole.
15. According to the statute of the system of preventing and detecting of academic plagiarism in academic and research works of the employees and students of V. N. Karazin Kharkiv National University, before the submission to the “The Journal” for consideration of the academic council of the department, the editorial board checks the admitted papers for academic plagiarism, which is noted in the certificate signed by the editor-in-chief. The verification is realized using the Anti-Plagiarist Internet System Strikeplagiarism.com (the property of Plagiat.pl Company).

**PUBLICATION REQUIREMENTS**  
**FOR “THE JOURNAL OF V. N. KARAZIN KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY”, SERIES**  
**“PHILOLOGY”**

“The Journal” accepts scientific papers in volumes from 10 to 24 printed pages. Materials can be presented in Ukrainian, Russian or English languages. It is necessary to prepare the text of the article in both printed and electronic form to publish the manuscript. The article should be sent by e-mail (after an acceptance of paper by the editor-in-chief) to [rus.lit@karazin.ua](mailto:rus.lit@karazin.ua), [philology@karazin.ua](mailto:philology@karazin.ua). Printed and electronic versions must be identical. The text of the article should be carefully edited and checked by the author and authenticated by his signature. The author of the paper is responsible for the errors in the submitted materials. File requirements: the file must be created in the Word editor and stored in \*.doc, \*.docx or \*.rtf format; the file name should be the author’s surname. Use Latin alphabet characters for typing the name of the paper (for example, Butko.doc; Butko.rtf).

The sequence of structural elements and requirements for the composition of the paper:

- 1) UDC. Type on the left side in ordinary font.
- 2) Initials and surname of the author. Type on the left side in ordinary font.
- 3) The title of the paper. Type on the left side in ordinary font. Do not use capital letters for the whole title.

4) Summaries (this structural element does not have any titles as “Summary”, etc.) should be presented in Ukrainian, Russian, and English. The volume of the summary should be at least 1800 printed characters, including keywords. Indicate the author’s surname, initials and the title of the paper in the appropriate language before each summary, (in English variant the full name of author and the title must be provided). 5—7 keywords are added to the summary; the text of the summary is printed in regular single-spaced font.

5) Text of the paper. According to the requirements of the State Accreditation Commission of Ukraine, the article should contain the following structural elements: a) problem statement, in general and its connection with important scientific or practical tasks ; b) analysis of recent researches and publications on this topic, the emphasizing of previously unsolved parts of the general problem the article is devoted to; c) formation of the article purpose (statement of the task); d) presentation of the main research material with a full substantiation of obtained scientific results; e) conclusions of the research and prospects for the further research.

The text is typed in Times New Roman, size 14 p., line spacing is 1.5. Fields: top, bottom, left, right — 2 cm. • A dash is not to be replaced with a hyphen sign and vice versa. • Pages are not numbered. • Paragraph indentation — 0,6 cm. The paragraph indentation is not to be made by using the Tab key and the space bar. • Text alignment is justified • Selection of text fragment is possible in bold and italic (underlining is not allowed). • Bibliographic references are printed in square brackets (for example [4, p. 25]). The first figure is the source number in the list of references, and the second one is the page number. The source number and the page number are separated by a colon. To specify the range of pages, the dash is used without spaces to the left and to the right of the dash. The page numbers of the same source are separated by a comma. The source numbers are separated by a semicolon. For example: [4, p. 25–27], [7, p. 32–33; 12, p. 16, 25], [4; 7; 12].

6) References. Before the list of used literature, the word “References” is written in ordinary font. Used sources are printed in alphabetical order. Each source begins with a paragraph. The bibliography is arranged taking account of the National Standard of Ukraine DSTU 8302: 2015 “Information and documentation. Bibliographic reference. General principles and rules of composition”. The list must necessarily include literature for the last five years.

The article is accompanied by the information about the author on a separate page

- surname, name, patronymic;
- academic degree, place of work, position;
- home address, e-mail, mobile and work phones;
- the name and the address of the institution where the author works;
- ORCID
- The research papers of the postgraduate students and applicants are submitted with reasoned and certified review from the supervisor.

Failure in following all these requirements will be a reason to reject the proposed paper.

## ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ СТАТЕЙ

1. Все научные статьи, поступившие в редакцию «Вестника» и соответствующие его тематике и требованиям, проходят через институт рецензирования.
2. Формы рецензирования статей: внешняя (рецензирование рукописей статей доктором или кандидатом наук, который является ведущим специалистом в соответствующей области науки) и внутренняя (рецензирование рукописей статей членами редакционной коллегии). Рецензирование проводится по принципам double-blind peer review (двустороннее «слепое» рецензирование - автор и рецензент не знают друг о друге).
3. Статья регистрируется в редакции «Вестника» с указанием даты получения, названия, Ф.И.О. автора (авторов), места работы.
4. Ответственный секретарь в течение 7 дней сообщает автору о получении статьи.
5. Ответственный секретарь определяет соответствие статьи профилю журнала и требованиям к оформлению, размещенным на сайте «Вестника» (<http://periodicals.karazin.ua/philology>). В случае несоответствия статья к дальнейшему рассмотрению не допускается.
6. Ответственный редактор направляет статью на внутреннее рецензирование члену редакционной коллегии, который имеет наиболее близкую к теме статьи научную специализацию.
7. Сроки рецензирования не должны превышать четырех недель со дня получения.
8. Во внутренней рецензии должны быть освещены следующие вопросы:
  - актуальность и научная новизна;
  - обоснованность и значимость результатов;
  - оценка личного вклада автора статьи в решение данной проблемы;
  - соответствие языка, стиля, композиции, логики изложения научному характеру материала;
  - качество оформления;
  - в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, какие исправления и дополнения должны быть внесены автором;
  - заключение о возможности опубликования данной рукописи в журнале: «рекомендуется», «рекомендуется с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков» или «не рекомендуется».
9. Рецензент принимает решение о целесообразности публикации, о необходимости доработки рукописи, или о нецелесообразности публикации. Рецензия должна быть подписана рецензентом с расшифровкой должности, ученой степени и ученого звания.
10. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Рецензентам запрещается делать копии статей для своих нужд.
11. При необходимости доработки статья направляется автору с предложением учесть замечания рецензента. В случае отклонения статьи от публикации редакция направляет автору мотивированный отказ.
12. Рукописи, доработанные автором, повторно направляются на рецензирование того же рецензента, который делал критические замечания, или иному по усмотрению ответственного редактора.
13. Рукописи, авторы которых не устранили конструктивные замечания рецензента или аргументированно не опровергают их, к публикации не принимаются.
14. Окончательное решение о возможности и целесообразности публикации принимается ответственным редактором (или, по его поручению, - членом редакционной коллегии), а при необходимости - заседанием редакционной коллегии в целом.
15. Согласно положениям о системе предупреждения и выявления академического плагиата в научных и учебных работах сотрудников и соискателей высшего образования Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина, перед подачей «Вестника» на рассмотрение ученого совета факультета редакционная коллегия проверяет принятые к публикации статьи на отсутствие академического плагиата, о чем составляется справка, которую подписывает ответственный редактор издания. Проверка осуществляется с помощью Антиплагиатной интернет-системы [Strikeplagiarism.com](http://Strikeplagiarism.com) (собственность компании [Plagiat.pl](http://Plagiat.pl)).

## ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ПУБЛИКАЦИЙ ДЛЯ «ВЕСТНИКА ХАРЬКОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ В. Н. КАРАЗИНА», СЕРИЯ «ФИЛОЛОГИЯ»

В «Вестник» принимаются научные статьи объемом от 10 до 24 печатных страниц. Материалы могут быть представлены на украинском, русском или английском языках. Для публикации материалов в сборнике необходимо подготовить текст статьи в распечатанном виде и в электронной форме. Файл со статьей следует отправить по электронной почте (после принятия статьи ответственным секретарем редакции) в адрес [rus.lit@karazin.ua](mailto:rus.lit@karazin.ua), [philology@karazin.ua](mailto:philology@karazin.ua).

Распечатанный и электронный варианты должны быть идентичными. Текст статьи должен быть тщательно отредактирован и проверен автором и заверен его подписью. За ошибки в представленных материалах отвечает автор статьи. Требования к файлу: файл должен быть создан в редакторе Word и сохранен в формате \*.doc, \*.docx или \*.rtf; файл должен быть назван фамилией автора статьи. Имя файла набирается латинским шрифтом (например, Butko.doc; Butko.rtf).

Последовательность структурных элементов и требования к набору статьи:

1) УДК. Печатается слева обычным шрифтом.

2) Инициалы и фамилия автора. Печатаются слева обычным шрифтом.

3) Название статьи. Печатается слева обычным шрифтом. Не следует делать все буквы большими.

4) Аннотации (этот структурный элемент не имеет заголовков «аннотация» и т.п.) подаются на украинском, русском, английском языках. Объем аннотации - не менее 1800 знаков, включая ключевые слова. Перед каждой аннотацией приводятся фамилия и инициалы автора и название статьи на соответствующем языке (перед англоязычной инструкцией - фамилия, имя полностью, название). К аннотации добавляются 5-7 ключевых слов; текст аннотации печатается обычным шрифтом через один интервал.

5) Текст статьи. Согласно требованиям ДАК Украины содержательное оформление статьи должно содержать следующие элементы: а) постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными и практическими задачами; б) анализ последних исследований и публикаций, в которых начато решение данной проблемы и на которые опирается автор, выделение нерешенных ранее частей общей проблемы, которым посвящена статья; в) формулирование целей статьи (постановка задачи); г) изложение основного материала исследования с полным обоснованием полученных научных результатов; д) выводы из данного исследования и перспективы дальнейших исследований в данном направлении.

Текст набирается шрифтом «Times New Roman», размер — 14 п., межстрочный интервал — 1,5. Параметры страницы: сверху, снизу, слева, справа — 2 см. • Не допускается замена тире знаком дефиса и наоборот. • Страницы не нумеруются. • Абзацный отступ — 0,6 см. Не допускается создание отступа с помощью клавиши Tab и знаков пропуска. • Текст выравнивается по ширине. • Выделение фрагмента текста возможно полужирным шрифтом и курсивом (подчеркивание не допускается). • Библиографические ссылки печатаются в квадратных скобках по образцу: [4, с. 25], где первая цифра — номер источника в списке литературы, вторая - номер страницы.

Для указания диапазона страниц используется знак тире без пробелов слева и справа от тире. Номера страниц, относящихся к одному источнику, разделяются запятой. Номера источников разделяются точкой с запятой. Например: [4, с. 25—27], [4, с. 25; 7, с. 16, 25], [4; 7, 12].

б) Литература. Перед списком использованной литературы пишется слово «Литература» обычным шрифтом. Исползованные источники печатаются в алфавитном порядке. Каждый источник начинается с абзаца. Оформление библиографии с учетом Национального стандарта Украины ДСТУ 8302: 2015 «Информация и документация. Библиографическая ссылка. Общие положения и правила составления ». В список обязательно должна быть включена литература за последние пять лет.

После списка литературы необходимо привести References — переведенный в латиницу список использованных источников (транслитерированный или переведенный на английский — при наличии англоязычной версии источника), который должен быть оформлен в соответствии с международным стандартом APA (American Psychological Association).

Статью сопровождает на отдельной странице информация об авторе:

- фамилия, имя, отчество;
- ученая степень, место работы, должность;
- название учреждения, где работает автор, с почтовым адресом и индексом;
- домашний адрес, электронный адрес, мобильный и рабочий телефоны;
- ORCID

Статьи аспирантов и соискателей подаются с аргументированным и заверенным отзывом научного руководителя.

Невыполнение указанных требований будет причиной отклонения предложенной статьи.